А
АКТЕРСКАЯ КНИГА
ВАСИЛИЙ ЛАНОВОЙ
ЛЕТЯТ
ЗА ДНЯМИ ДНИ
ZEBRA E

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Нам досталось нелегкое, бессовестное время. Все стало с ног на голову. Будто смерч пронесся в нашем Отечестве. И, кажется, нет спасения израненным, полузагубленным душам. А ведь за содеянное рано или поздно спросится. Тем более с художника.

Замечательный артист театра и кино Василий Лановой не изменил себе, своим принципам, своей профессии. Но путь к сердцам миллионов складывался непросто, хотя одна из первых кинороле Павки Корчагина обещала артисту блестящее будущее.

В своей книге он рассказывает обо всем, что волнует его самого и зрителей, что осталось невысказанным на сцене и в кино. Это определенный творческий итог.

- Василий Семенович Лановой
  - Искренне и честно
  - Опять на перепутье
  - «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..»
  - «Все волновало нежный ум…»
    - Родом из детства
    - Под знаком ЗИЛа
    - Герой поколений
  - Школа Вахтангова
    - Важные открытия
    - «Принцесса Турандот»
    - Великое созвездие
  - Все музы в гости…
    - Театр или кино?
    - Экзамен на зрелость
    - На пути к поэзии
    - Бесценный дар
  - Вместо заключения
  - Приложение
  - Иллюстрации

АКТЕРСКАЯ КНИГА

ВАСИЛИЙ ЛАНОВОЙ

ЛЕТЯТ ЗА ДНЯМИ ДНИ

Василий Семенович Лановой
Летят за днями дни…

Искренне и честно

Нередко книги об искусстве грешат, на мой взгляд, двумя недостатками. Одни слишком академичны, и ты никак не можешь пробраться сквозь теоретические дебри. Такую книгу сразу откладываешь в сторону. Другие написаны изящным слогом, в них много красивых, изысканных фраз, но за этим нет главного содержания, и с ней тоже расстаешься без особого сожаления.

Книга артиста Василия Ланового о своей жизни в искусстве не страдает этими изъянами, она затрагивает душу. Чувствуется, что писалась искренне и честно. Простым, невычурным языком. В ней есть такие пронзительные картины, которые читать без волнения невозможно.

Думаю, что особенно интересна эта книга будет молодым людям, которые ищут свое призвание и место в жизни. Трудный путь Василия Ланового в искусство может послужить примером настойчивости, которая в конце концов увенчалась успехом. А ведь обстоятельства его жизни были неблагоприятными и даже жестокими.

Очень трогает его рассказ о создании образа Павки Корчагина. Он привлекает размышлениями о судьбе поколений, о связи времен, которая так необычно прошла через его жизнь. Мальчишкой в оккупированном фашистами селе, в холодном классе, он впервые знакомится с романом Н. Островского «Как закалялась сталь». Учителя, который им его читал, могли за это расстрелять. Но он пошел на риск.

А затем, став уже ровесником Павки Корчагина, Василий будет его играть в фильме.

Жизнь и творчество неотделимы. Он тысячу раз прав, когда говорит о том, как много значит при создании любого образа жизненный опыт. Его без преувеличения можно сравнить с фундаментом, с подводной частью айсберга.

«Если обращаться к жизни художника, — пишет автор, — то, я думаю, есть смысл заглянуть в нее лишь с точки зрения того, как она переплавлялась затем в его творчестве: в роли, если это актер, в музыке, если композитор или исполнитель, в гипсе или граните, если скульптор… Много значит при этом, как начиналось все в его биографии, где те истоки, которые питали позднее его в работе, какие кульминационные моменты, потрясения выпали ему в жизни, которые сделали глубокие засечки в сердце, в памяти».

Его книга, это определенный творческий итог, это возможность ответить на вопросы зрителей, поделиться своими

мыслями о работе актера в театре, кино, на телевидении, радио, эстраде, рассказать о том, что формирует художника.

Особое место автор отводит «Принцессе Турандот», легендарной «Принцессе», составляющей славу Вахтанговского театра, десятилетиями идущей на его сцене, через которую «прошли» почти все актеры театра.

Читая книгу, я радовался тому, что во многом, в главном, наши мысли совпадают. Да, актер — это прежде всего личность. Если ты как человек мелок, себялюбив, зол, то что доброго и значительного можешь создать в искусстве? Да и во всяком другом деле.

При нашей совместной работе в «Войне и мире», где он играл Анатоля Курагина, и теперь, после прочтения его книги, я снова убеждаюсь, что встретился с незаурядным человеком и артистом.

Сергей Бондарчук

Это предисловие к книге Сергей Федорович написал в 1983 году к первому ее изданию. Оно мне дорого, как и прежде, поэтому, не изменив в нем ни одного слова, с благодарностью сохраняю его и в новом, дополненном ее виде.

В. Лановой

Опять на перепутье

И многое переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону жизни, переменился я.

А. С. Пушкин

Перелистывая страницы своей первой книги, я как-то вдруг неожиданно для себя самого обнаружил, что прошло двадцать пять лет после ее выхода. Тогда я отмечал пятидесятилетний юбилей, и это казалось много. Сейчас страшно подумать — семьдесят пять. Два с половиной десятилетия, а — другое время, другая жизнь, иные духовные ценности исповедуют идеологи нового устройства общества, — другая страна.

Что такое двадцать пять лет в масштабах истории — миг. А для жизни моего поколения — это уже другая эпоха. То, что при нормальном течении событий может совершаться столетиями, у нас произошло в несоизмеримо короткое время. На наших глазах и в какой-то степени при нашем участии.

Думаю, что это уже само по себе снимает вопрос о том, что побудило меня вновь через столько времени взяться за перо. Конечно же, не неудовлетворенное тщеславие. Оно у меня давно удовлетворено. И не соблазнительные гонорары — на них сегодня не только дачу, забор не поставишь. И не потому, что стало модно писать: «Все пишут, чем я хуже?» — Я слишком ленив, чтобы усадить себя за письменный стол только из желания не отставать от других. И наконец, не потому, что я что-то в прошлой жизни пересмотрел, за что-то мне сегодня неловко, в чем-то, по примеру лихих перевертышей, перестроился, перековался, перекрасился. Сразу хочу предупредить моих читателей, что ни за одну написанную ранее строку мне не стыдно. Так же, как и многие свои поступки, я повторил бы и сегодня, только, может быть, более осознанно и убежденно. Поэтому не желание что-то пересмотреть, что-то исправить в прошлом побуждает меня вернуться к книге, а внутренняя потребность отозваться на все, что на нас обрушилось с такой сокрушительной силой в последние годы. Тем более что, как показали события, наше молчание, пассивность, чрезмерная доверчивость к средствам массовой пропаганды позволяют манипулировать нашим мнением, нашими голосами в выборных кампаниях и в итоге нашим будущим.

И все же основу книги составят, конечно же, не эти замечания, что называется, на злобу дня. За плечами долгая (правда, промелькнувшая до обидного стремительно), наполненная событиями жизнь. Она подает столько и такого материала по драматичности, по эмоциональному накалу, которого хватило бы не на одну книгу. К тому же меня судьба одарила встречами, общением и дружбой с интереснейшими, уникальными людьми, да и сама биография, как она сложилась, мне кажется, может быть любопытна и поучительна многим. Охватывает период жизни от первых военных лет и до наших «окаянных дней», за которыми, надеюсь, грядет возрождение.

Что ж, давайте с них и начнем. Они ближе, больнее, нестерпимее. Эта боль, видимо, помешает мне спокойно говорить с читателем о сегодняшнем дне. Но что делать, она, как нависший над головой тяжелый атмосферный столб, постоянно давит на сознание, самочувствие вот уже на протяжении нескольких лет. Может, эта книга, возможность выговориться, наконец, поможет мне разгрузить этот столб, эту физически ощущаемую его тяжесть.

Да, при нашем участии или же молчаливом согласии в моей стране произошел еще один переворот. И, к великому сожалению, опять с кровью, насилием, разбитыми человеческими судьбами, разгулом коррупции, воровства в масштабах, каких не знала страна, да, пожалуй, и мир, обнищанием подавляющей части населения, искусственным разъединением целых народов. Я сам по национальности украинец, родился и живу в Москве. Корни и здесь и там, как и родные в России и на Украине. Как прикажете себя ощущать в этой жизни сегодня при этом искусственном возведении границ и между кем? Братьями по крови, испокон веков жившими рядом, перемешавшимися родственными связями, кровными отношениями.

То же самое могу сказать и о моей жене Ирине Петровне Купченко. В самом начале перестройки у нас с ней бывали целые политические баталии.

Тогда я очень скоро понял, куда клонят новоиспеченные демократы, решившие поделить огромную страну на отдельные «княжества», а она думала, что красивые лозунги о капиталистическом процветании — это правда. Только когда Ирина, как и я, лишилась своей родины и превратилась на Украине в иностранку, тут-то и поняла, что ее жестоко обманули, как обманули весь народ, не спросив у него, как он желает жить, в какой стране — вместе или раздельно.

Я ненавижу любой национализм, как российский, так и украинский. Поэтому, когда почувствовал на съемках фильма

«Богдан Хмельницкий» в Киеве, куда меня приглашали на главную роль, что могу стать проводником украинского национализма, — тут же немедленно отказался от съемок. Как же я мог после этого фильма, где русские выглядят варварами, завоевателями, людям в глаза смотреть? Ведь с художника многое спросится. И об этом нам, артистам, забывать нельзя. Как, впрочем, политикам — тоже. С них тоже спросится. Им бы тоже об этом не мешало подумать.

Сегодня мы должны признать, что в последние десятилетия произошла смена приоритетов и каждый думающий человек пытается понять, осмыслить, что же с нами произошло. Ведь еще совсем недавно наша жизнь была совсем иной. Сопоставление — великая вещь, и уверен, каждый, если он не поглощен процветающим ныне рвачеством, услышит, что в недалеком прошлом мы строили и ярко жили, черпая уверенность в великих делах и свершениях нашего народа, с надеждой и верой смотревшего в будущее. С этой верой мы выиграли жесточайшую и несравнимую ни с чем прежде войну, в короткие сроки восстановили разрушенное хозяйство и вышли на уровень сверхдержавы, запустили в космос Гагарина! Были у нас и великие грехи, но какое государство, становясь на ноги, не имело их, покажите мне таких праведников?!.

Мне смешно бывает слышать, как приверженцы новых приоритетов твердят, что у них нет идеологии, а в средствах массовой информации царствует свобода. Это беспардонная ложь, их газеты, радио- и телеканалы (возьмите хотя бы ОРТ или НТВ) куда более направленны, чем в прошлые времена. И это особенно заметно бывает в дни, предшествующие выборам — в Думу или президентские.

Скажу по опыту работы в театре: раньше невозможны были никакие подвижки в карьере, связанные с получением звания, повышением зарплаты, без оценки твоей деятельности общественностью. Да-да, теми самыми комитетом комсомола, месткомом, парткомом, худсоветом. Сегодня всей этой «бюрократии» нет, многие теперь только поняли, что значит, когда твоя судьба в руках одного человека — директора. Это называется «демократией».

В прошлые, доперестроечные, времена мы жили словно в заказнике, в условиях постоянной и всеобъемлющей опеки, когда все казалось ясно и понятно, до примитива просто. Как в армии: утром тебя поднимут и накормят, строем отведут на учения и строем же возвратят к обеду, отправят в баню и под окрик старшины уложат в постель. Хоть и не избалован деликатесами, но сыт и обут, хоть и не на мягкой перине, но под крышей и в

тепле (я не говорю о военно-полевых условиях). За нас думали, за нас решали, нами руководили. Далеко не все нравилось, но мирились или терпели. Если возмущались, то тихо, в узком доверительном кругу. Правда, уж если, случалось, критика прорывалась на страницы печати или экраны телевизоров — от санкций и принятых мер укрыться было почти невозможно.

Казалось, все в том мире было стабильно, твердо, незыблемо до кондовости, как вдруг все переменилось. Кончилась навязчивая опека. Люди облегченно вздохнули, возрадовались, поверили в добрые перемены, но, как оказалось, преждевременно. Восторг слишком скоро угас, перешел в унылое прозрение. Те же люди утром проснулись и вдруг обнаружили, уже никому до них нет никакого дела: голодаешь ты или негде жить, обманут или избит, нечем заплатить за лечение или не на что учиться. Видишь беззаконие — и не с кого спросить. Вокруг словно заговор молчания, глухая стена неслышания, непонимания, равнодушия. Сами того не заметили, как оказались во власти совсем других — волчьих законов. Из заказника нас словно перенесли в дикую природу, где совсем другие условия существования и способы выжить — крепкие зубы, сила и закон стаи.

Не слишком ли дорогая цена за «глоток свободы», за возможность открыто говорить, что думаешь?.. Тем более что «глоток» оказался, пожалуй, горше, удушливее того, чем дышали прежде, отравлен беззастенчивым враньем, подменой ценностей, откровенным цинизмом. А право говорить лишь тем и ограничивается — все говорят, но никто не внемлет, никто не хочет слушать. Такое впечатление, что живем в стране глухих. Из всех средств информации льется поток разоблачительных обвинений, подтверждаемых документами, фактами, называются конкретные лица с именами, фамилиями, указываются суммы, похищенные у государства и обворованного народа, называются счета в банках, демонстрируются чемоданчики, наполненные долларами, особняки и замки, построенные на скромную зарплату чиновника, — не слышат. В ответ все то же безмолвие. В частную собственность переходят заводы (некогда всенародные стройки), стратегические ресурсы, целые отрасли производства и опять же — с кого спросить? Нас словно пересадили на других лошадей и помчали без оглядки и определенной цели. Никто не знает куда. А может, надо было совсем в другую сторону или даже в противоположную?.. Но мы уже мчим, галопируем во весь опор, не разбирая дороги, и не можем остановиться, оглянуться, понять — куда и зачем? Где эта желанная цель? Уже невдомек, что никто не просчитал и на два шага вперед тот путь, а уже мчим. Теряем в пути людей, терпим страшные лишения, а

остановиться не можем, чтобы спросить, куда нас влекут и что впереди. Спросить о результатах пройденного пути. Хотя и сами уже понимаем, что вразумительного ответа не получим, потому что результата нет. Точнее, он отрицательный. Но остановиться не можем, потому что цена уже заплачена, чудовищная цена. Так кто же признается в содеянном? Отсюда ложь — наглая, беспардонная, всеобъемлющая. Ложь, чтобы сокрыть преступления перед своим народом, ложь ради власти, ради ненасытной наживы. Сегодня уже ничего не поймешь, где истина, где откровенное вранье, где действительные намерения сделать лучше, а где умысел, хитроумная сеть политических интриг и личных амбиций. Раньше трудно было услышать «живое» слово, сегодня — правдивое. И уже не знаешь, что хуже. Ложь стала характерной приметой времени — с ведущих телепрограмм и из уст наделенных государственной властью чиновников, банкиров и нечистых на руку предпринимателей. И это тоже закономерно — там, где совершаются неправедные дела, возникает необходимость скрывать их, изворачиваться, лгать, навязывать обществу иные идеалы. Иначе чего бы ради возводить на пьедестал самые низменные человеческие соблазны и низвергать все, что было свято, считалось нравственным, добропорядочным?!

В короткое время все встало с ног на голову. В сознание людей, в нашу жизнь внедряют понятия, а затем и дела, которые мы даже не предполагали, что возможны в цивилизованном обществе. В попытках замести следы, в стремлении к обогащению все средства оказались подходящими: насилие, жестокость, покушения на мораль и в итоге на саму жизнь. Как скоро мы привыкли к смерти, к убийствам, уже не испытываем потрясений оттого, что свершаются столь чудовищные насилия над человеком. Привыкли. Нас приучили. Сообщения о покушениях, о гибели людей стали обычными, рядовыми, как будто в порядке вещей, как очередная сводка погоды.

Разрушено все, что возможно: промышленность, наука, ослаблена до унизительного состояния армия. Тяжелым катком прокатились преобразования и по культуре, искусству: где сегодня «самое массовое из искусств»?.. Взамен экраны телевизоров забиты бразильско-мексиканскими мыльными примитивами или американскими боевиками-ужастиками, приучающими зрителей к жестокости, насилию, сдобренными эротикой. На производство своих фильмов денег не находится. Нас настойчиво и планомерно задвигают на задворки цивилизации.

Средства массовой пропаганды — телевидение, газеты — раскуплены нечистыми на руку частными лицами и, естественно,

обслуживают их владельцев и политические силы, которые за ними стоят. Служат не истине, а интересам кланов. О какой объективности здесь можно говорить? Истинные же патриоты, совесть нации, честные художники лишены возможности напрямую общаться со своим народом. А сколько полезного, важного, утешительного могли бы поведать людям в этот тяжелый период жизни страны Александр Солженицын, Виктор Розов, Василий Белов, Валентин Распутин — действительно идеалы честности, разума, мужества, истинные патриоты России. Но они сегодня не ко двору. Сегодня в ходу другие идеалы и идеологи.

Вот ведь как можно дискредитировать, извратить прекрасное слово, как и само понятие, — демократия. Уверен, самое страшное, самое разрушительное, что произошло в истекшие десятилетия, — даже не разрушенное хозяйство и экономика (хотя это само по себе ужасно), а падение веры, особенно юных, только входящих в жизнь молодых людей, переворот в их сознании с нравственных основ на меркантильные интересы. На наших глазах выросло поколение, которое стопроцентно отвечает идеологии потребительства. Оно уже сформировалось, это молодое поколение, вкусившее прелести перестройки. Они поняли, что честным трудом много не заработаешь, не достигнешь желаемого благополучия. Обогащение осуществляется иными путями, и наглядно видно какими. Разве могли мы раньше услышать с экрана телевизора признания ребенка, едва научившегося говорить: «Я буду миллионером»? Раньше мальчишки хотели быть летчиками, моряками, потом космонавтами. Теперь миллионерами, бизнесменами, на худой конец — киллерами.

Вот результат поставленной на поток идеологии, вернее, первые ее плоды. Сколько времени теперь потребуется, чтобы вернуть слову «демократия» его истинное значение?! Сколько усилий потребуется, чтобы в сознание юного «вундеркинда» вложить настоящие ценности?!

Да, говоря словами А. Блока, «не эти дни мы звали», не о таких преобразованиях думали, с безоглядным восторгом вступая в перестроечное время.

Самый последний плотник, начиная рубить баню и уж тем более дом, представляет себе план будущего сооружения и привязку к тому месту, где оно будет установлено. А тут государство!.. Миллионы судеб людей!.. Как же можно было так по-топорному обращаться со своим народом? Какая должна быть одержимость властью, если без тени сомнения, без четкого представления, без плана переустройства общества ввергать

людей в кровавую бойню, в нищету, в разорение. Как надо не любить свой народ, поверивший тебе и устремившийся за тобой в никуда. Разочарования всегда мучительны, разочарование целого народа — это уже трагедия, трагедия народа, обманувшегося в своих ожиданиях.

Разумеется, жизнь не стоит на месте, времена меняются, должны меняться. Тем более те, застойные, партийно-командные. Это закономерно, это в порядке вещей. Но не столь же бездумно и жестоко. Когда лидеры доморощенных демократов, думая только о том, как удержаться у власти, забыли о сохранении исконно русских земель, о брошенных на произвол судьбы миллионах соотечественников в бывших союзных республиках, о спешно выведенных воинских частях и оставленных без дома и средств к существованию военных, о ставших беспризорниками детей числом более, чем это было после революции. Я вообще считаю, что беды, которые обрушились на нашу страну, могли быть предсказаны еще в начале так называемых реформ. Китай в эти же годы совершил чудеса реформирования, ничего не ломая, разумно, продуманно, последовательно. Почему там смогли составить даже график внедрения реформ, не говоря уже о том, что решительно отказались от того, что не соответствовало их национальным традициям? Мы же ничего вразумительнее, чем «Берите свободы, сколько можете унести», не услышали. И вот последний сдерживающий клапан был открыт, остальное стремительно довершили ловкие, наглые, без чести и совести проходимцы-перестройщики. Эти напутственные слова из уст первого лица в государстве прозвучали как сигнал к окончательному и полному растаскиванию того, что еще оставалось. Желание свободы обернулось вседозволенностью. Точно заметил в одном из своих выступлений Виктор Сергеевич Розов о том, что государство болеет, как человек: у одного сердце болит, у другого почки. У нас болезнь головы, больной разум.

Нет, «не эти дни мы звали…». И не такого вершителя судеб людей ожидали увидеть на троне, о котором вслед за Александром Сергеевичем хочется воскликнуть:

«Зачем ты послан был и кто тебя послал?..»

Я много езжу по стране и знаю умонастроение людей в провинции. Должен сказать, что оно существенно отличается от московского и питерского. И чем дальше от столиц, тем более здоровую нацию видишь. Довелось как-то быть на шестидесятилетии Северодвинска. Живут там во много раз хуже, но какая первозданная вера в свою Державу! Убежден, что здоровье нации будет прирастать провинцией, потому что здесь, в столицах, все мы издергались, изругались, стали чудовищными циниками.

Кроме Севера бываю на Дальнем Востоке, в Сибири, на Урале. Люди воспринимают Москву как какое-то чумное место — в абсолютном отрыве от России. «Долго ли будем терпеть, что творится у вас? — спрашивают они. — Долго ли терпеть нам?!» — «А может, терпеть не надо?» — задаю вопрос теперь уже я, и в ответ слышу аплодисменты одобрения. Терпение и в самом деле иссякает, мне кажется, мы живем на вулкане, который может в любой момент прорваться.

Разумеется, свои поездки по стране я не связываю с политическими событиями, но куда от них денешься, когда они так больно касаются каждого из нас.

И все же… И все же давайте не терять оптимизма и надежды на то, что не все потеряно, не все необратимо, тем более что сдвиги уже намечены и они все более определяются, становятся обнадеживающими. Сегодня мы можем сказать, что Россия оправилась от шока первых перестроечных лет. Остановился процесс распада государства и что угроза глобальных разрушительных процессов, будем надеяться, миновала. Страна возрождается, накапливаются силы для нового качественного уровня жизни народа и мощи государства, в чем несомненная, неоценимая заслуга нашего второго президента России Владимира Владимировича Путина. Вот поэтому не будем терять надежды на будущее, а пока воспользуемся хотя бы этой представившейся возможностью говорить без оглядки на идеологические ограничения и самоцензуру. Тем более что книга-то вовсе не о том, не о неразберихе жизни, не о политике и политиканах, не о мошенниках и ворах (о них, вероятно, еще напишут если не книги, то досье и следственные протоколы). Правда, самоустраниться совсем от того, что происходит в моем Отечестве, как вы, надеюсь, уже почувствовали, тоже не могу.

Иначе зачем тогда было вновь браться за перо? Новая книга не может быть повторением прежней, хотя многое войдет в нее с дополнениями или сокращениями, а что-то и в неизменном виде. Ведь жизнь не перепишешь, как и не проживешь заново. Что было, то было: и военное детство, и «мои университеты», и сыгранные роли, и учителя, и теперь уже ученики, друзья и великие современники, к сожалению, многих уже нет. Не стало Николая Сергеевича Плотникова, Николая Олимпиевича Гриценко, Цецилии Львовны Мансуровой, Михаила Федоровича Астангова — моих партнеров, с которыми я играл с самого первого вступления на театральную сцену.

Нет моих родителей — Галины Ивановны и Семена Петровича. Нет уже и младшей сестры Валюши.

Нет моего учителя и друга по театральному училищу и по жизни Ады Владимировны Брискиндовой, также учителя и друга Юрия Васильевича Катина-Ярцева, Григория Абрикосова и много лет руководившего театром Евгения Рубеновича Симонова. Не стало Георгия Александровича Юматова и Сергея Федоровича Бондарчука.

О Юматове еще речь впереди, а о Сергее Федоровиче хочу сказать, что с ним меня свела судьба на съемках фильма «Война и мир». Хотя встретились с ним впервые много раньше в Киеве, где мы снимались одновременно в разных павильонах, рядышком, — я в «Павке Корчагине», а он — в «Иване Франко». Выходили отдохнуть, покурить, и я помню, как он сказал однажды, видимо, под впечатлением от съемок, очень запомнившуюся мне фразу: «Не все в жизни может быть предметом искусства». Это было для меня, тогда еще студента, начинающего актера, настоящим открытием — врезавшаяся в память фраза. И теперь уже, когда прошло столько времени, когда мы видим с утра и допоздна бесконечные дурацкие сериалы, пустые, пошлые, без мысли, без настоящих страстей, с бесконечными выяснениями отношений, убийствами, насилием, разборками, я всегда вспоминаю эту брошенную как бы мимоходом, но глубоко продуманную уже тогда и прочувствованную фразу Сергея Федоровича: «Не все в жизни имеет право быть предметом искусства». Все-таки какие-то приоритеты в искусстве должны быть — для доброты, красоты, для всего, что помогает человеку жить, а не отравляет его существование. Не все мерзости жизни надо нести на сцену, на экран, на художественные полотна. И сегодня, включая телевизор, мы, к великому нашему сожалению, почти постоянно находим подтверждение этой высказанной много лет назад мысли человека, которого мы так рано потеряли, незаслуженно униженного в последние годы его жизни, затравленного сворой

критиков, так называемых новых идеологов масскультуры, и, что печальнее всего, некоторыми коллегами по кинематографическому цеху.

Ну а что такое и кто такой Сергей Федорович Бондарчук, мы сегодня вновь начинаем только осознавать, его значимость для киноискусства и культуры в целом. Вновь вспоминаем его фильмы, ставшие классикой российской и советской кинематографии. Вот уж действительно — «большое видится на расстоянии». Нам стыдно должно быть за то, что настоящее признание и оценку некоторые из его фильмов получили не у нас в стране, а за рубежом. Мне вспоминается в этой связи наша поездка от Комитета защиты мира в Соединенные Штаты — огромная делегация деятелей культуры от России, человек, наверное около ста. И среди прочих были те, кто устроили несколько ранее то отвратительное судилище на Пятом съезде кинематографистов, когда почти все беды советского кинематографа попытались списать на Бондарчука. Было такое впечатление, что люди сошли с ума, многие сидели в зале и не понимали, что происходит. Но зато какое же я получил удовольствие в аэропорту Нью-Йорка. Нас встречала огромная толпа журналистов, представителей кинокомпаний, актеров. И я видел, как вся эта масса двинулась, обтекая всех этих ниспровергателей авторитетов, навстречу к Сергею Федоровичу. Они четко и без малейших сомнений расставили всех по своим местам — кто есть кто. Вот уж действительно, нет пророка в своем отечестве.

По своей сути, по масштабности, по выявлению русского характера Бондарчук в кинорежиссуре и актерском исполнении — художник глубокого, основательного, натурального, я бы сказал, толстовского звучания, погружавшийся всецело в стихию творчества и отдававший немерено своей крови, пота и нервов. К киноискусству он относился всегда с высокой меркой ответственности, достоинства, требовательности и осознанием его значимости. Когда его однажды спросили: «Для чего вы делаете картины?» — он, не задумываясь, ответил: «Поднять достоинство нации». И действительно, возьмем любой его фильм, независимо от того, постановщик он в нем или исполнитель. Эта сквозная задача неизменно присутствует в его работах: и в «Судьбе человека», и в чеховской «Степи», и в «Борисе Годунове», и в «Войне и мире» — поднять достоинство нации, достоинство человека. Мы все ищем и никак не можем найти идею объединения нации, которая бы как-то сплотила народ, открыла перспективу движения к возрождению России. А вот она, эта идея

— поднять достоинство нации, — разве не заслуживает того, чтобы быть воплощенной в жизнь. И воплощенной страстно, полновесно, на высочайшем художественном уровне. Не зря, я думаю, на одном из своих юбилеев в Доме кино после долгих и утомительных поздравлений, приветствий он прочитал в заключение «Пророка» Александра Сергеевича Пушкина, закончив стихотворение призывным четверостишием:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Вот он действительно глаголом жег сердца людей, утверждая достоинство человека, нравственные начала в нем, утверждая художественность.

Вот ведь как случилось, что в начале книги приходится с грустью вспомнить о дорогих мне людях, которых, к великому сожалению, уже нет среди нас.

Не стало Михаила Александровича Ульянова — большого русского актера, могучей силы неповторимого таланта, многолетнего моего партнера по сцене и кинематографу. И какого партнера!.. Это было настоящее счастье играть с ним в спектаклях. Он буквально заражал энергией, темпераментом, сверлил тебя своим взглядом, вызывал, как на дуэли, на поединок. Во всей мощи я испытал это великое партнерство в спектаклях «Антоний и Клеопатра», «Фронт», конечно же, в легендарной «Принцессе Турандот» и многих других. Счастье и необычайная ответственность было играть с ним в одних спектаклях. К сожалению, в продолжении последних почти двух десятилетий ему пришлось делить актерскую стезю с обязанностями художественного руководителя театра. Говорю, к сожалению, потому что он плоть от плоти — актер, великий актер, неповторимый. И все, что было связано с актерской профессией, в исполнении Ульянова неоценимо. А все, что отвлекало его от главного предназначения в жизни, при всей необходимости или вынужденности это делать, естественно, отнимало немало времени, сил, нервов, наконец, здоровья. Но так сложилось, что после Евгения Рубеновича Симонова театр остался без главного режиссера и Михаил Александрович, можно сказать, как амбразуру закрыл собою в эту довольно продолжительную пору безвремения. Что, вероятно, и ускорило его уход от нас. Далее в книге я еще не раз назову это легендарное имя актера, все-таки более пятидесяти лет нас связывали в творчестве и по

жизни.

Не могу не сказать еще об одном светлом человеке, немало сделавшем для театра, — его директоре театра Исидоре Михайловиче Тартаковском, возглавлявшем коллектив в самые тяжелые перестроечные годы — годы борьбы буквально за выживание и сохранение при этом творческого лица театра. Человек, который всю жизнь занимался экономикой театра, он и в творчестве вел очень мудрую политику, не допуская компромиссов, отступлений от художественности, не допускал халтуры, безвкусицы, в какие бы модные новации они ни рядились. Сам принимал участие в обсуждении предлагаемых к постановке пьес и затем спектаклей, внимательно относился к молодым актерам. Благодаря Исидору Михайловичу театр пережил годы лихолетья и мог строить планы на будущее. Ну а каким оно будет — зависит теперь уже от нас и от тех, кто придет в него завтра.

Да, все уносит могучий ураган — многих уже нет и сплошные бреши в моих старых картинах, пустующих глазницах рам. Это наводит на не совсем радостные мысли о бренности жизни. Думая об этом, тем более приходишь к мысли о том, что нельзя лгать, нельзя в угоду сиюминутной выгоде приспосабливаться, лукавить. Уж если судьбой было предначертано нам явиться в этот мир, то надо постараться жить по-крупному, во всяком случае, честно, чтобы ни о чем потом не пришлось ни сожалеть, ни раскаиваться. Они, кого с большой грустью пришлось только что назвать, не дадут мне ни солгать, ни смалодушничать. Память о них не позволит этого сделать. За что могу поручиться — всё, что было написано прежде и теперь, — искренне и честно. Вот почему мне так дороги слова Сергея Федоровича Бондарчука, озаглавившего вступление к моей первой книге. Их я хотел бы оставить и в продолжение ее: как обязательство, как клятву, говорить так же искренне и честно и сегодня, когда многое еще в нашей жизни не устоялось, вызывает несогласие и даже протест, требует времени на осмысление.

Осмысление не только того, что происходит вокруг нас, но и в нас самих.

Вполне закономерно, что откровенный цинизм и продажность в политике плавно переходят в другие сферы деятельности, в том числе и в искусство. События, свершаемые вокруг, не могли не затронуть и нас самих, впрямую вроде бы не участвующих в них. Интересно, а часто и больно наблюдать, как по-разному реагируем мы на происходящее, как проявляемся, особенно в

такие кризисные, обостренные моменты жизни. Одни напрягают все силы для того, чтобы сохранить тот художественный потенциал, который накоплен до нас и не нами, сохранить преемственность, школу, создававшуюся десятилетиями и веками. Другие, наоборот, едва почувствовали разрушительные тенденции в обществе, используют открывшиеся шлюзы для такого же рода деятельности в искусстве. Третьи неплохо себя чувствуют при любых режимах, сладко подпевая и угодничая всем, кто ни окажется у руля.

При всей губительности перестроечных десятилетий, оно имеет одно несомненное достоинство: дает возможность рассмотреть истинные лица и намерения и первых, и вторых, и третьих, наглядно увидеть действительно — кто есть кто. Думаю, все мы под каждым из этих номеров поставим знакомые нам имена: и режиссеров-разрушителей с их «шоковой терапией», в актерах видящих лишь марионеток, и приспособленцев-угодников с их акробатическими вертуханиями перед власть имущими, и авторов интимных откровений, бессовестно обнародовавших весь список попавших в поле их внимания женщин, тружеников на ниве откровенной порнухи. Вот ведь как меняются нравы и понятия чести: им даже невдомек, что в другие времена за такие поступки вызывали на дуэль, руки не подавали.

События последних лет не могли не оставить царапин в душе, отметин в сознании. Чувствую, что и сам я уже в чем-то не тот, не прежний. Во мне тоже, как, наверное, в каждом человеке, что-то переменилось, не могло не перемениться. Как у Пушкина: «…и сам, покорный общему закону жизни, переменился я».

Ну что ж, тогда в путь — длиною в жизнь, хотя еще надеюсь на некоторое ее продолжение. Ведь и семьдесят пять — не рубеж. Не так ли?..

Но прежде чем начать последовательное, день за днем, год за годом, жизнеописание, если оно получится, еще два слова о том, что люблю, с чем связал всю свою сознательную жизнь, без чего не мыслю своего существования и, наконец, в чем, надеюсь, кое-что понимаю — о профессии…

* * *

Однажды, это произошло еще в доперестроечные времена, в дни проведения очередного Всесоюзного съезда молодых учителей, мне довелось встретиться с его участниками, молодыми педагогами. В один из вечеров мне предложили на нем выступить, и я с удовольствием принял это приглашение.

И вот, когда увидел перед собой лица действительно молодых, двадцати, двадцатидвухлетних учителей, я вдруг что-то разволновался, кровь прилила к лицу. Так что не сразу смог начать разговор. Неожиданно пронзила мысль о том, какую же ответственность вот эти молодые люди берут на себя перед обществом, перед будущим, перед родителями. Ведь они принимают в свои руки маленький кусочек души. Еще оголенной, совершенно не защищенной от жизни, от всей ее сложности, противоречивости, порою грубости и отвратительности. Им, пока еще незнакомым, чужим людям, вручают родители самое дорогое, что у них есть, — свои чада. Какая же это должна быть рука, принимающая младенца из родительских рук! Какая должна у них быть кристальная душа, отзывчивое сердце!

Тогда же подумалось и о том, какая это все же прекрасная профессия — педагог и в каком мы все долгу перед нашими учителями. Как необходимо нам оберегать их самих от всего мелкого, суетного, лишающего их душевного покоя, оберегать от грубостей, невежества, материальной недостаточности, чтобы всю теплоту души они могли донести детям, не расплескали по пути к школе, не утопили в собственных житейских заботах, а то и нужде.

Оттого, что я сам разволновался, это волнение, видимо, передалось и слушателям. В зале воцарилась тишина, чувствовал, что разговор получается, что слова находят отзвук в зале. В этот вечер я и сам многое открыл для себя заново, проникся еще большим уважением к этим молодым людям, сознательно выбравшим эту нелегкую стезю, требующую немалых духовных, физических, нервных затрат. Но они сознательно идут на это, понимая, что все то, что закладывает учитель в своих учеников, никуда не уходит, не исчезает бесследно, не умирает, а переселяется в десятки, сотни юных сердец и продолжает свою жизнь уже в них.

Вот на такие мысли навела та встреча. Неслучайно же, как говорят, состояние общества определяется положением педагога в нем, тем, как относится государство к учителю, кому оно вручает своих юных граждан. К сожалению, приходится признать, что сегодня, пожалуй, как никогда прежде, положение учителя у нас в стране самое жалкое, унизительное, незащищенное. И это уже отзывается тяжелыми последствиями, а в будущем, если не будет исправлено, может и вовсе обернуться катастрофой.

После этих размышлений я с еще большей ответственностью стал подходить и к своей профессии, которая, как мне кажется, сродни профессии учителя. Она тоже уникальная, редкая по своему влиянию на душу человеческую, на формирование

личности и также мало ценится государством. Мы имеем в руках столь же сильное оружие влияния на сознание человека, как учителя на школьников, и подчас сильнее, потому что мы воздействуем на сознание зрителей системой образов, через сопереживание, а если поднимаемся до высот искусства, то и через душевные потрясения. Через такие потрясения можно достигнуть того, что не подвластно бывает логике, убеждениям, самым добрым наставлениям.

Так, как актер может влиять на человека, редко кто еще может, если, разумеется, он делает это по-настоящему, если в нем, как мы говорим, «сидит бог», есть искра таланта (потому что когда его нет, то ничто тебя не спасет, и ты никогда не поднимешься к этим высотам). Тем и близки наши профессии, что там и здесь должно быть призвание и талант. Без этого нет учителя, как нет и актера. Иначе будем иметь не возрожденные к знаниям, к чистым порывам сердца, а наоборот, загубленные души, несостоявшиеся судьбы.

Какая могучая профессия в наших руках, особенно остро понимаешь, когда видишь, как устанавливается контакт со зрителями, как они начинают жить жизнью твоего героя, его мыслями, волнениями. Чувствуешь это всем своим нутром, нервами, душой, каждой своей живой клеткой,

…дыханием моим,
сердцебиением,
голосом,
каждым острием издыбленного
в ужас волоса,
дырами ноздрей,
гвоздями глаз,
зубом, исскрежещенным в звериный лязг,
ежью кожи,
гнева брови сборами,
триллионом пор,
дословно —
всеми порами.

Вот уж действительно, лучше Маяковского не скажешь об обостренном чувстве актера на реакцию зрителей, их дыхание, настроение, внутренний отзыв в душе.

Актерской профессии более двух с половиной тысяч лет… Этот возраст говорит не только о древности, но и в равной степени об изначальной необходимости ее для человека, который стал нуждаться в искусстве сразу, как только начал осознавать

себя в этом мире. Человек еще ходил у природы на очень коротком «поводке», но уже жгла его потребность выразить свои чувства в песне, движении, рисунке, игре, словом, в творчестве. Уже была в нем эта потребность выразить свое отношение к окружающему его миру в художественной, образной форме.

В ряду других актерская профессия выглядит по-особому, опять же, пожалуй, кроме профессии учителя. Кому и когда пришло бы в голову налагать запрет на искусство гончара или ткача, пекаря или хлебороба? Актерская же профессия прошла через многие тернии, знала пору презрения, времена гонений, запрета. Стоит вспомнить хотя бы русских скоморохов. Сколькие из них поплатились за свою страсть отнятым языком, прочими увечьями, а то и жизнью. Скоморохи платили дорогую цену, как мы сегодня сказали бы, за смелость говорить правду, выражать мнение народа. И все-таки они говорили и пели, высмеивали и обличали. А зрители, невзирая на суровые запреты, внимали им, отзывались на их наивное, незатейливое, но далеко не безобидное искусство. Актер всегда был глашатаем времени, а его искусство — выражением сути этого времени. Потому-то горьковский спектакль «Дети солнца», поставленный Художественным Общедоступным театром в 1905 году, смог стать общественно-политическим явлением и накалял обстановку в зрительном зале посильнее политических прокламаций. Потому, казалось бы, очень далекий от революционных идей спектакль этого же театра «Доктор Штокман» Г. Ибсена побуждал молодежь к политическим выступлениям, к открытым демонстрациям студентов в Петербурге во время гастролей там театра еще задолго до революционных событий 1905 года. А сколько таких примеров из истории отечественного и зарубежного театра можно привести еще! И всё это — его величество Актер.

Все, что носится в воздухе, от чего закипает кровь в людских сердцах, выражает актерское искусство. Вот поэтому, понимая, какая грандиозная профессия в твоих руках, думаешь, как важно нести людям все лучшее, что в тебе есть, подниматься к вершинам искусства, а не размениваться по мелочам на дела, отвлекающие, уводящие от главного.

Об этом нам надо помнить всегда и в особенности сегодня, когда в суету политических интриг, в борьбу всевозможных групп, объединений, кланов втягиваются и популярные артисты, известные писатели, деятели искусств. Расчет здесь прост — использовать их авторитет, популярность для привлечения голосов в избирательных кампаниях, для повышения авторитета партий, политических объединений. К сожалению, некоторые из моих коллег попадают на эту приманку, позволяют себя

использовать в этих меркантильных целях, не очень задумываясь о последствиях.

Или как можно относиться к известному и любимому многими по прежним фильмам и работам в театре артисту, скатившемуся в своей нетребовательности до скандальных свар в парламенте, до участия в сомнительной кампании в поддержку скомпрометировавшей себя власти, до съемок в пошлой рекламе? Читатели без труда и подсказки назовут имя этого актера.

Не скрою, ко мне тоже не раз обращались с подобными предложениями — пойти на компромисс со своей совестью или заниматься не своим делом. Ну а о том, правильно я в свое время поступил или нет, сегодня судят мои дети. Насмотревшись по телевидению политических дебатов в парламенте — до взаимных оскорблений, до грызни, до рукоприкладства, — они как-то признались: «Папа, как хорошо, что тебя нет среди них, а то нам было бы стыдно за тебя».

Я был твердо убежден в том, что главной трибуной для актера всегда остается театральный подиум. Там он должен выражать свою жизненную позицию, а не в парламенте или еще где-то. Актер должен оставаться актером, художник художником. Как только он становится функционером, неважно какого уровня, это сразу сказывается на его творчестве, это смерть для истинного художника. Слова Вл. Маяковского: «Я поэт — и тем могу быть интересен» — сегодня так же актуальны, как в то время, когда они были произнесены.

Мне однажды самому пришлось быть свидетелем того, как уговаривали Олега Борисова, талантливейшего, в этом я убежден, артиста, возглавить Союз театральных деятелей Ленинграда, и хорошо помню его отказ: «Нет, мальчики, — отвечал он, — не буду, умру и останусь хорошим актером, а кем вы умрете?..» И умер великим артистом, ничем не запятнав себя. Не разменявшись на чины, власть, деньги.

Сегодня, пожалуй, уже никто не представляет себе актерский труд легким, чередой лишь радостных успехов, потому что публичным стал не только результат — его фильм или спектакль, но и сам процесс. Об этом позаботилась, в частности, вездесущая телекамера, да и мы, сами актеры, не скупимся на раскрытие «кухни» нашей работы, ее будней. И все же радость конечного результата, радость удачи, далеко не частой и не обязательной, если ты не поддался на соблазны легкого успеха, легких денег, дарит чувство ни с чем не сравнимое.

Когда после спектакля к тебе подходит человек из

зрительного зала и говорит: «Это про меня. Это со мной так было», или признается в том, что спектакль или фильм помог ему выстоять в трудную минуту жизни, уберег от неверного шага, от необдуманного поступка, тогда забываешь все мучения, в которых рождался спектакль и твой в нем образ, все наши «недоотдыхи» и «недосыпы», перегрузки и волнения. Такие встречи со зрителями необходимы и в больших аудиториях, и за кулисами после спектаклей, и в перерывах между съемками. Каждая такая встреча, каждое письмо зрителя что-то дает актеру, наталкивает на новые, более глубокие осмысления того, что есть наша профессия, какой она должна быть, наталкивает на осмысление собственного опыта работы в театре, в кино, на радио, телевидении и, конечно же, опыта великих актеров, с кем посчастливилось общаться в работе, видеть на сцене, встречаться в жизни. А встречи эти незабываемы, неповторимы…

Сегодня, часто оглядываясь на свое прошлое, на детство, на увиденное мальчишкой и пережитое в годы войны и в послевоенное время, опираясь на воспоминания, встречи и общение с интереснейшими людьми у нас в стране и за рубежом, прихожу к мысли, что о многом мог бы рассказать. Мысль об этом все более и более крепнет. Так что попытаюсь хоть таким образом частично оправдать свое поступление когда-то на факультет журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Эту книгу я рассматриваю также как возможность ответить на многочисленные вопросы и письма зрителей, которые приходят отовсюду вот уже около полувека. А спрашивают обо всем: о том, как стал актером и как стать актером, о работе в театре, о ролях в кино и на телевидении, о поэзии, о том, что привлекает меня в чтении стихов, что такое вахтанговская школа и еще много-много самых различных, порою очень неожиданных вопросов.

Обо всем. Что волнует меня и зрителей, что осталось не высказанным в ролях, в моей первой книге, о чем не могу не рассказать, — и постараюсь написать…

«Все волновало нежный ум…»

Здесь каждый шаг в душе рождает
Воспоминанья прежних лет.

А. С. Пушкин

Родом из детства

Если обращаться к жизни художника, то, я думаю, есть смысл заглянуть в нее лишь с точки зрения того, как она переплавлялась затем в его творчестве: в роли — если это актер, в музыке — если композитор или исполнитель, в гипсе или граните — если скульптор… Много значит при этом, как начиналось все в его биографии, где те истоки, которые питали позднее его в работе, какие кульминационные моменты, потрясения выпали ему в жизни, что сделали глубокие засечки в сердце, в памяти.

Все мы «родом из детства», а мое поколение родом из войны… Это глубокий след на все оставшиеся годы. Это всегда учащенное биение пульса при одном только воспоминании о ней. Это память сердца, память первого восприятия добра и зла, отваги и подлости, которые откладываются в сознании, а точнее, в душе.

Война… Она мало кого обошла стороной, мало кого не обожгла своими кровавыми всполохами огня.

Поэтому, надо думать, и в искусстве, и в литературе занимает особое место. А в мою творческую жизнь тема войны вошла как-то само собой, закономерно и органично. Предрасположенность к военной теме была заложена уже самой биографией моей и моего поколения.

Внешне у меня сложилась вроде бы типичная для советского, а теперь российского актера судьба и в то же время полная своих сложностей, но опять же в русле катаклизмов всей страны. И так случилось, что самое сильное потрясение пришлось на совсем еще ранние детские годы.

Тяжелыми, лязгающими гусеницами война, можно сказать, переехала через детство моего поколения. От воспоминаний о ней никуда не уйти, никуда не деться. Они часто, даже, может быть, слишком часто нагоняют в сегодняшней стремительной, быстротекущей жизни, подавая во всей ясности и отчетливости эпизоды далекого военного детства.

Они всплывают часто неожиданно во время работы, особенно если это спектакль или фильм о войне, помогая найти верную тональность, краску, штрих, эмоциональный настрой в исполнении.

Войну я встретил семилетним мальчишкой. Она буквально тяжелым катком прошла по трем годам моей жизни. Случилось это на Украине, куда я был отправлен на лето к родителям отца вместе с двумя сестрами за несколько дней до начала войны. На станцию Абамеликово, что в трех-четырех километрах от деревни

Стрымба Одесской области, мы приехали рано утром 23 июня…

Встречал нас дедушка. И едва мы сошли с поезда, он первый нам сказал о том, что началась война.

Я, естественно, не очень-то представлял себе, что это такое, но по общей тревоге, волнению понял, что произошло что-то ужасное, непоправимое. А дедушка часто не без опаски поглядывал в небо на запад, — первые самолеты уже пролетали над станцией: «Гудилы, гудилы и на Одессу полетилы». Вдалеке слышались уже глухие разрывы бомб.

Мать с отцом должны были приехать к нам через неделю, но судьбе было угодно распорядиться по-иному. Война разлучила нас почти на три года, страшных лет оккупации, когда ни родители, ни мы не знали ничего друг о друге, не знали и того, остался кто в живых или нет. Нам было нелегко без родителей, но сейчас, сам имея двух сыновей, понимаю, какое это было испытание для них, разлученных с детьми, оказавшимися в оккупации.

В Москву мои родители переехали в 1931 году — в голодный неурожайный год на Украине. Тогда-то отец и решил податься в столицу, устроился на химический завод, а позже переехала и мама. Здесь родилась старшая сестра, а в 1934 году появилось его высочество — Василий Семенович Лановой.

И вот мы на родине родителей… Сначала было отступление наших: шли плотной колонной на восток, потом движение начало убыстряться, шли уже не колонной, а отдельными группами. Расстояние между группами становилось все больше и больше, а скоро мы увидели и первых раненых, окровавленных солдат. Шли кто сам, кого везли или тащили на себе солдаты, двигались уже не только по дороге, не только по шляху, как говорят на Украине, а больше напрямки, срезая углы, маленькими группами, поодиночке, по двое. И наконец образовалась пауза, томительная, гнетущая тишина. Крестьяне с тревогой ждали, что же будет дальше…

А дальше появились первые мотоциклисты, точно так, как показывают в кино. Сначала вдали увидели столб пыли, который поднимался над дорогой. Люди стояли у околицы и молча смотрели на приближающихся автоматчиков на мотоциклах. Немцы ехали, не опасаясь встретить здесь сопротивление, нагло, в открытую, с губными гармошками, в касках, несмотря на летнюю жару, пели, что-то кричали, ели яблоки, молочные початки кукурузы, показывали в нашу сторону и хохотали. Доехали до центра села, развернулись, постреляли вверх, им никто не ответил, и тогда дали ракету своим, что, мол, путь

свободен, открыт и можно двигаться дальше. А сами подъехали к колодцу и по-наглому, беспардонно разделись догола на виду у всего села, начали обливаться водой, вскрякивая и изредка поглядывая по сторонам с видом завоевателей.

А скоро оттуда же, откуда появились мотоциклисты, показались колонны машин, солдат, повозок, велосипедистов, зениток — это была лавина, этакая орда, чингисханщина, захватившая все пространство. Дороги не хватало, шли по посевам, обтекая деревню со всех сторон. Останавливались на несколько секунд у колодца, пили воду, обливались и шли дальше. Затем, осушив колодец, у него перестали останавливаться. На ходу ловили кур, заходили в хаты, спрашивали «матка, яйка» — это были первые слова, которые я от них услышал. Первой жертвой на селе, не считая кур, стал Тузик, который выбежал на улицу, облаивая непрошеных гостей. Его лай оборвала длинная автоматная очередь.

Двигалась эта лавина через село непрерывно около двух недель, и казалось, конца не будет. А когда прошла, один отряд остановился в деревне. Немцы расселились по хатам, ели только яйца, кур живых уже не оставалось, воду заставляли пить сначала местных жителей — боялись, что их отравят. Некоторые немцы даже угощали нас, малышей, шоколадом, показывали фотографии своих детей и умиленно плакали. Пока это была для них всего лишь несколько затянувшаяся прогулка. А один немец, который у нас остановился в доме, подарил мне свой ремень. Я надел его и пошел гулять.

Случилось это на току… Подъехал немец, увидел меня с этим ремнем и кричит: «Ком хер, ком хер!» Я подошел. Тогда он показал, чтобы я отдал ему ремень. А я говорю: «Не дам, мой ремень». Тогда этот детина снял с плеча автомат и при всех над самой головой дал очередь, описав дугу… До сих пор слышу свист пуль у самого уха. Бабушка моя сразу упала в обморок, а дед застыл в оцепенении, как он потом говорил: «Остолбенел и слова сказать не мог». После этого я молча снял ремень и протянул его немцу. Внешне все это я перенес спокойно, но долго еще и после войны, занимаясь уже в самодеятельности, продолжал заикаться и с большим трудом избавился от этого недуга.

А дальше началось еще серьезнее. В округе действовали партизанские отряды, организованные Винницким обкомом партии: пускали под откос поезда, совершали нападения на немецкие опорные пункты, уничтожали военную технику, распространяли листовки, словом, борьба с фашистами велась активная. Естественно, усилились и карательные операции:

немцы сжигали целые деревни, расстреливали мирных жителей, публично казнили пойманных партизан.

Узнали мы и о том, что возле железнодорожной станции несколько десятков пленных красноармейцев поднялись против вооруженных до зубов фашистов. Люди погибли, предпочтя смерть позору. Это запало в душу навсегда и всплывало потом, когда приходилось играть роли советских воинов.

Немцы, опасаясь партизан, минировали поля, на которых подрывались люди, скот. Гибли и дети. Немцы изготовляли такие разноцветные, яркие, красивые мины, чем привлекали наше внимание. Любопытство порою брало верх, на что фашисты и делали расчет: эти смертоносные игрушки попадали в руки детей и… взрывались.

На моих глазах от снаряда погибли двое мальчишек, пасших скот. И сам я чудом спасся… Меня, как младшего, они послали завернуть отбившуюся от стада корову, а сами занялись с найденным тут же немецким снарядом. Развязка наступила скоро. Я уже возвращался к ним, гоня впереди себя корову, когда услышал страшный взрыв. Волной меня бросило на землю, а когда поднялся, то увидел только издыхающую от ран корову, принявшую на себя осколки снаряда. Помню, какой страх охватил меня тогда. Дед после этого случая строго-настрого наказал — никакие игрушки в руки не брать, и тем более снаряды, патроны, оружие.

В военное время дети взрослеют быстро. Раньше начинают понимать цену жизни, раньше осознают чувство патриотизма, быстрее учатся любви и ненависти. И если в мирное время, сегодня, ученики приходят в школе роман «Как закалялась сталь» в десятом классе, то я познакомился с ним в семь лет, еще не научившись читать. И тогда это знакомство с романом Н. Островского было в самый раз. Его нам читал учитель украинского языка Николай Иванович, фамилии я его, к сожалению, не запомнил. Причем услышал впервые роман на украинском языке — «Як гартувалась сталь» Мыколы Островского.

Парт в школе не было, сидели ученики друг за другом, писали на спинах впереди сидящих, а вот однажды, это был еще 1941 год, Николай Иванович вошел в класс, закрыл ножкой стула дверь, вынул из-под рубахи книгу и скомандовал всем: «Хлопци, хутко до мене». Мы расселись вокруг него, и, когда стало тихо, он сказал, что будет читать нам принесенную им в класс книгу, но при этом предупредил, что если хоть кто-нибудь узнает об этом, то его немцы повесят. Мы к тому времени уже видели, как фашисты зверствовали на нашей земле, и, конечно же, никто не

узнал о том, что читал он нам в школе.

Чтение романа настолько захватило учеников, что все сидели, затаив дыхание, забывали о времени, о чувстве голода, и когда учитель прекращал чтение, перенося его на следующий день, то никому не хотелось расходиться и уговаривали «читать дальше». Ну а к приходу учителя на следующий день мы все уже сидели на своих местах в ожидании продолжения. Так за несколько дней роман Мыколы Островского был прочитан.

Необычайно сильное впечатление произвел он на всех нас, глубоко запав в память, в сознание каждого. Особенно покоряла мальчишек душевная стойкость Павки Корчагина, всем хотелось походить на него.

А как это было необходимо и важно тогда, в суровые военные годы. Ведь все мы воспринимали Павку не как литературного героя, для нас он был живым, вполне конкретным человеком, знакомым парнем, с которым мы за время чтения книги успели подружиться полюбить его. Таким он и остался в моем сознании до сих пор — реальным человеком, знакомым парнем из жизни и никак не литературным персонажем. Таким я его через много лет играл в театре и кино — как давнего моего хорошего знакомого, в котором видел для себя образец мужества, веры и решимости ее отстаивать.

Позднее, когда репрессии немцев против мирных жителей оккупированных районов усилились, ужесточились, Николаю Ивановичу пришлось уйти в подполье. Никто не знал, где он и что с ним случилось. Только позднее; ртало известно, что он работал в тылу врага по поручению Винницкого обкома партии, а затем ушел в один из партизанских отрядов, боровшихся против немцев на Украине.

На мое детство выпало и другое — испытать радость общения с природой, почувствовать ее красоту во всем богатстве и неповторимости, жить настоящей деревенской жизнью, получать хорошую физическую закалку на все последующие годы. Все это также не могло не пригодиться позднее в творчестве, в жизни.

Шло время, и, несмотря на то, что продолжалась война, с наступлением весны надо было думать о новом урожае, о том, чем прокормиться в следующую зиму. К сельскому труду приобщали и нас, детей. Первое время нам, мальчишкам, доверяли пасти коров, а позднее разрешили смотреть за лошадьми, ездить верхом, купать их, отчего радость получали огромную. Мы брали с собой кусок черного ржаного хлеба, а когда с хлебом становилось трудно, несли с собой в поле малай — лепешки наполовину с кукурузой, бутылку молока. Сгоняли коров в стадо и босые, в холщовых домотканых, порою не по

возрасту штанах и рубахах уходили по утренней росе за деревню. Рано утром вставать обычно не хотелось, но стоило выйти из хаты, как утренняя свежесть и первые ласкающие лучи солнца снимали сон мгновенно.

Пробуждалась вокруг вся природа: на глазах взмывали в небо с радостными переливами жаворонки, радуясь новому дню, по полям и лугам разливались ароматы полыни, клевера, гречихи, смешанные с запахами стада медленно двигающихся коров и коз. Все это создавало неповторимую картину деревенской жизни, запавшую в память со всеми цветами, звуками, запахами на всю жизнь. Это неверно, когда говорят, что цвета, звуки, запахи нематериальны. Материальны, это могу сказать со всей определенностью и достоверностью. Я сам их ощущал почти физически — всеми нервами, всеми клетками своего тела.

Запах коров, коровьих кизяков, конюшни, лошадиного пота, сена с тех пор стал моим любимым запахом, лучшим из всех духов и одеколонов. Никогда не забыть, как однажды я хотел удержать теленка, а он начал брыкаться, вырываться. Будучи сильнее меня, он буквально понес меня по кочкам, по всем кизякам, какие попадались на пути. Но я тоже был упрямым (не зря же в жилах течет украинская кровь) и никак не хотел отпускать веревку, так и держался, пока теленок сам не остановился, выбившись из сил… Можно представить, в каком виде явился я домой, и трепки, конечно же, не миновал. Но с тех пор запах тот запал в меня на всю жизнь и ассоциируется с детством, с природой, с деревней!..

А сколько радости и детского восторга доставляли поездки на возах свежего, душистого сена, дальние походы в лес за ягодами, за грибами!..

Вот они, жизненные контрасты: ужасы войны, смерти, увечья, бесчинства фашистов, всеобщее горе народа и каждого в отдельности, потому что война коснулась практически всех, и тут же гармония природы во всем ее богатстве, многообразии, красоте, как бы противостоящей, спорящей с той дисгармонией жизни, что пришла на нашу землю. Вот оно — прекрасное, возвышенное, жизнеутверждающее и уродливое, безобразное, античеловечное — рядом, в крайнем своем проявлении. Да, все впитывало нежное детское сердце, все волновало нежный ум»: и величественные картины природы, выверенной веками, устоявшейся деревенской жизни и ужасающие картины войны.

Одна картина деревенской жизни сменяет другую… Полдень — это уже совсем другой пейзаж, другие цвета, другой ритм жизни. Жаркое полуденное марево. Коровы, насытившись утренней сочной травой, лежат, лениво пережевывая пищу,

отмахиваясь от надоедливых мух и слепней. На зеленом фоне травы они, гнедые, пестрые, разных оттенков и узоров, создают неповторимую гамму красок. Это благодаря тем далеким картинам детства одной из любимых строк стала крыловская фраза: «И прилегли стада…» Для меня это не просто фраза, а воспоминание детства, воспоминание, вошедшее в меня как одно из составляющих понятие — Родина.

Ведь это слово — не абстрактное понятие. Помимо того общего, что вкладываем мы в него, у каждого из нас устанавливаются и свои индивидуальные, сугубо личные и даже интимные связи с родным домом, знакомой с детства до каждого ее изгиба тропинкой, с речкой, где плескались в детстве, со своим двором, с первой любовью, с теми картинами детства и юности, которые живыми стоят перед глазами и десять, и двадцать пять, и пятьдесят лет. Все это в итоге и создает тот полный, всеобъемлющий, живой образ Родины. Без этих личных связей, без чего-то конкретного, может быть, бытового, он будет абстрактным, малопонятным, неполным.

«Ты ответь: что для тебя Родина?» — спрашивает самого себя Рощин в «Хождении по мукам» А. Толстого и сам же отвечает: «Июньский день в детстве, пчелы гудят на липе, и ты чувствуешь, как счастье медовым потоком вливается в тебя… Русское небо над русской землей».

А вот какие слова, узбека по национальности, защищавшего блокадный Ленинград от врага, довелось мне однажды прочитать: «Жизнь — это Родина. Родина — моя семья, мое село, вся моя Советская страна. Когда враг забирает пядь моей земли, он отрезает кусочек моего тела… Я приехал из края, где много солнца, много богатой земли, много руды, хлопка, винограда, большие стада, где счастливая жизнь. Когда фашисты ворвались в Советскую страну, я почувствовал, как задрожала Ферганская долина… И каждый… сказал себе: «Иди вперед, останови врага, защити свои дома, свою семью!» И я приехал в Ленинград. Без Москвы, без Ленинграда, без Советской России нет свободного Узбекистана… Я не пожалею жизни для того, чтобы отстоять то, что мы, узбеки, получили от Советской власти». И он отдал жизнь, защищая Ленинград, страну, свой родной дом.

Вот как удивительно органично и неразрывно все связано одним словом «Родина», все объединено этим понятием — семья, родное село, родная земля… Становление художника тоже не происходит в отрыве от всего того, что тебя окружает. Не представляю себе художника, который бы не любил природу, животных и, конечно же, людей, не видел бы и не чувствовал всего многообразия и красоты его окружения. Иначе каким же

будет его искусство?..

Сначала, в детстве, слияние с природой происходит как бы само собой, в игре, в созерцании, в незамысловатом детском труде. Пока все, что нас окружает, воспринимаем и любим неосознанно, принимаем как должности лишь потом по-настоящему начинаем понимать, осознавать, что значат для нас на самом деле те далекие ощущения детства. Оно приходит к нам много позднее, когда до боли сердечной нам начинает этого не хватать, когда ностальгически тянет в места детства и юности, где и начало формироваться наше сознание. В детстве все это входит в нас как воздух, как хлеб, как родниковая вода. И лишь со временем вспоминаешь обо всем этом как о чем-то действительно великом, магическом, важном.

И еще одну картину детства не удержусь, чтобы не нарисовать, — возвращение с пастбища.

Солнце склоняется уже к закату, оно в степи совсем другое, чем в средней полосе, — на закате огромное, погруженное в пыльную дымку, — необыкновенно, зловеще, таинственно. Из домов выходят хозяйки с ведрами и стоят в ожидании у своих палисадников.

Коровы сами заворачивают к своим дворам. Кончается день. Едва солнце скрывается за горизонтом, все быстро погружается в полумрак. На небе появляются новые светила — луна, звезды.

Не блещут уж в огнях брега и светлы рощи:
Все мертво, все молчит…
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках.

Мне очень близки пушкинские стихи о природе, и близки они, вероятно, больше всего благодаря тем далеким детским впечатлениям жизни на природе. Любовь к природе осталась на всю жизнь. И теперь при первой же возможности стараюсь выехать на природу, в лес, чтобы отрешиться на время от городской суеты, снять напряжение, нервное и физическое, оправиться от перегрузок последних дней или недель. А перегрузки у актера, если он востребован, в форме — активно работает в театре, снимается в кино, на телевидении, записывается на радио, участвует в концертных программах, — огромные, дикие перегрузки. Это только со стороны кажется актерская профессия легкой, праздничной, увлекательной. На самом же деле требует порою таких нервных и физических затрат, такого напряжения, отрицательных эмоций, что диву даешься, как человек все это выдерживает.

Зрители, придя в театр или киноконцертный зал, видят уже результат труда актера, режиссера, художника, видят ту легкость, с какой двигается, говорит, живет на сцене исполнитель той или иной роли. А что стоит за этой видимой легкостью?.. Как мучительно долго и трудно порою рождается спектакль, как нелегко подчас создать в нем необходимую сценическую атмосферу подлинной жизни на сцене, найти ключ к нему, к каждой в нем роли!.. Скольких бессонных ночей стоит все это его участникам: репетиции порою до изнеможения, до нервных расстройств, до физической немощи, до отчаяния. И вот в такие моменты я черпаю силы на природе, в уединении, в лесу. Нет, совсем не миф и не легенду сочинил древний человек о непобедимом Антее, силу которому давала земля-матушка, оторвавшись от которой он теряет свое могущество.

Земля — родоначальница всего живого на ней, она вливает в нас силы, жизненную энергию. Чем чаще мы будем погружаться в первозданность природы, оставаться наедине с нею, чувствовать ее, тем самым сильнее и духовно бопаче будем сами. Современному человеку, особенно городскому, вечно торопящемуся куда-то, движущемуся часто не столько по необходимости, сколько по инерции, мчащемуся, галопирующему, неспособному уже и остановиться; на минуту задуматься над своим бытием, над тем, куда и зачем летит, природа — очистительная сила, благотворнее всего другого воздействует на него. Прикоснувшись ладонью к земле, как будто физически чувствуешь, как из тебя выходят все накопившиеся сотни-тысячи вольт напряжения, как разряжаются тело, мозг, душа. На природе — в поле или на берегу речушки, у костра или во время прогулок по лесу — и мысли приходят другие, не засоренные мелочностью, корыстием, у костра и песни поются по-иному, и совесть здесь напоминает о себе чаще, и чувство стыдливости за свои поступки испытываешь острее, и раздумья о том, как ты живешь, не растрачиваешь ли себя по пустякам, тоже приходят чаще в часы уединения, в общении с природой. Если бы депутаты и нынешние политики почаще вспоминали об этом, «советовались» с природой, поверяли ей свои мысли и чувства, исповедовались перед ней!

Ну а когда нет такой возможности — уединиться, уйти «в леса, в луга», а работа требует огромного напряжения сил, обнажения всех твоих нервов, когда нужно собраться перед выходом на сцену и особенно перед съемками в кино, где ты один на один с кинокамерой и нужно сыграть подчас в одном эпизоде целый кусок жизни, — я обычно прошу, чтобы не трогали меня какое-то время, пока сам не выйду на съемочную площадку. И

тогда ухожу куда-нибудь в безлюдное место — за декорации, установки и молю небо только об одном, чтобы оно дало мне услышать те далекие звуки, вдохнуть запахи, чтобы оно мне вернуло хоть на мгновение те счастливые ощущения детства. В киносъемочных группах обычно уже знают об этом и не трогают, пока сам не выйду к камере. И когда выхожу на съемочную площадку, во мне уже тот груз детства, который я не сравню ни с чем, груз тех далеких и в то же время близких сердцу ощущений. И это обязательно, обязательно скажется затем в работе на экране или на сцене. Я сам чувствую, что глаз становится теплее, самочувствие — другим, вся суета повседневной жизни куда-то уходит, душа становится открытой к восприятию добра, света, настоящих человеческих чувств. А без этого творчество невозможно. Этими ощущениями я особенно дорожу, они для меня жизненно необходимы.

Правда, с годами все труднее «воспоминания безмолвно предо мной свой длинный развивают свиток», все реже и реже приходят они на память во всей своей первозданности, все труднее и труднее удается умолить их вернуться, умолить дать мне эти запахи, звуки, голоса, видения. А чем реже посещают нас детские воспоминания, тем быстрее черствеет душа, и ты теряешь ту остроту восприятия, что питает нас в детстве. Но пока они есть (и дай бог, оставались бы в нас до последнего дня, до последнего нашего часа) — ты открыт добру, радости, вере в будущее. А как они нам нужны сегодня, да и всегда! Не будь у меня в детстве утренних рос, ночных, посильного деревенского труда, простой здоровой деревенской пищи, наверное, и далее наверняка я не располагал бы тем запасом физических сил, какие имею, которыми живу и пользуюсь вот уже столько лет, неэкономно и порою безжалостно расходую ежедневно, ежечасно.

Думаю, что у каждого человека должна быть в детстве своя деревня, свои ночные, свои стога сена, свои росы, свои солнечные восходы и закаты. В этом смысле с сожалением смотрю на своих сыновей, детей своих друзей. Они не знают той деревни или другой такой же, в какой я рос, не знают того особого чувства общения с природой, с животными и растительным миром, не бегают босиком по стерне, не знают вкуса парного молока. Пионерские лагеря или дачи — это, конечно, хорошо, но они не восполнят всего того, что дает деревня с ее особым укладом жизни, приобщением к сельскому труду всех — от малого до старого.

Конечно, есть своя гармония и в городской жизни. Создание рук человеческих тоже поражает нас красотой: стройностью улиц, формой зданий, историческими и культурными памятниками,

красотой парков и скверов. Но здесь же рядом нередка и дисгармония, то, что не выверено жизнью, опытом, создано лишь с утилитарной целью, без учета соразмерности, пропорций, сочетания объемов, форм, цвета, ландшафта и т. д. В отличие от природы, где все отлажено веками, сбалансировано самой природой и поэтому более гармонично, оправданно, целесообразно, здесь создание рук человеческих далеко не всегда выдерживает испытание временем.

Почему я такое место отвожу своим воспоминаниям детства? Да потому, что именно в детстве и юности закладывается в человеке все то, что потом сформирует в нем ту или иную личность, что разовьется в нем вглубь и вширь. Дальше развитие его пойдет уже осознанно, но бессознательная основа, фундамент его дальнейшего совершенствования в его детстве и юности. И от того, насколько он, этот фундамент, будет крепок, прочен, зависят прочность и красота будущего здания. Все пережитое в детстве, конечно же, не может пройти бесследно, не заложить свои зерна в детскую впечатлительную и восприимчивую душу, чтобы затем через много лет откликнуться эхом в уже взрослом человеке и, конечно, актере, живущем судьбами своих героев. Я иногда сам удивляюсь, как память порою подает такие детали из воспоминаний, которые своими корнями уходят в детство. И уже потом только, когда начинаешь анализировать, то понимаешь, что все не случайно. Они оказываются в конечном счете в тебе и рано или поздно обязательно переплавятся в творчество, если, конечно, затронуло в свое время за живое, осталось глубоко в памяти, в сознании сегодня по аналогии ситуации или сходности переживаний напомнило о пережитом. Это такие воспоминания, к которым достаточно самого легкого прикосновения, чтобы они зазвенели в твоей памяти, отозвались в сердце.

Особенно те детские впечатления помогли мне затем в работе над фильмом о Великой Отечественной войне. Я своими глазами видел, как пришел враг на нашу землю, сытый, наглый, самодовольный, и как потом бежал — жалкий, трусливый, озлобленный. В тылу по поведению немцев очень точно чувствовалось действительное положение на фронте. Эту «качку» я хорошо помню: сначала они кричали: «Москва капут! Москва капут!»; потом как-то притихли, приуныли, встревожились. Куда делись их прежнее самодовольство, внешний лоск? Теперь от них уже не пахло одеколоном, не слышно стало губной гармошки. И вот наконец по той же дороге, только уже в ином, обратном, направлении, вся эта армада, изрядно потрепанная, откатывалась назад на запад — сначала огромной лавиной, потом отдельными группками, со все более удлиняющимися перерывами, потом

напрямки, срезая углы, через овраги бежали туда, откуда пришли. Дед мой стоял у калитки, смотрел на все это и дивился, приговаривая: «Тю, дывинося!..» Что означало: «Смотрите, пожалуйста!..»

Немецкие машины, груженные техникой, снарядами, награбленным добром, вязли в грязи, и они их уже не вытаскивали, поджигали и бросали, сами унося ноги подальше от надвигающейся на них опасности, от возмездия. Изредка раздавались взрывы, рвались снаряды, разнося машины и все, что находилось рядом, по кусочкам. Так в темной апрельской ночи 1944 года вдоль дороги, насколько можно было видеть, полыхали огни, словно расставленные кем-то специально факелы, указывающие дорогу восвояси. Вместе с ними в нашем крае догорала война…

Мне все было интересно наблюдать, но дед на всякий случай упрятал меня в погреб и строго-настрого приказал сидеть тихо. Так там я просидел несколько дней. А потом наступила тишина, — долгая, томительная тишина ожидания. И вот как-то вечером мы услышали, как в дверь кто-то робко постучал. Открылась дверь, и на пороге мы увидели совсем еще мальчика в немецкой форме. Грязный, весь в слезах, он протягивал руку и жалобно просил: «Матка, яйка матка, яйка». У него был такой жалкий вид, что бабушка отломила краюху хлеба и молча протянула ему. Он буквально вцепился своими пальцами в хлеб и, приговаривая: «Данке шён, данке шён», жадно начал есть. Вот таких вояк вынужден был фюрер посылать на фронт в конце войны.

А на следующий день я пошел за водой до копанки, как вдруг услышал — из оврага доносились короткие сигналы морзянки. Осторожно подошел ближе и увидел, как двое склонились над переносной радиостанцией и передавали сигналы. И только тогда разглядел на ушанке одного из них красную звезду.

…Много лет прошло с той поры, а воспоминания о войне, о партизане в ушанке со звездочкой, взрыв радости и счастья навсегда остались для меня самыми яркими, самыми сильными. Я сообразил, что это наши, и с криком: «Наши-и-и!» — бросился что было сил в деревню. Правда, через минуту уже снова сидел в погребе — дед не сразу поверил и на всякий случай решил все же упрятать меня в уже обжитое место.

А партизаны, видимо, передавали своим о том, что в деревне никого нет, путь открыт, и уже примерно через полчаса от соседнего села Березовка двинулась лавина вооруженных людей. По тому, как они были одеты, все сразу поняли — партизаны. Они первыми вошли в село. Шли кто в военной форме, кто в

телогрейках, кителях, в пальто. Одни в сапогах, другие в ботинках, а кто и вовсе в постолах — обувь, сделанная из телячьей кожи. Несли на себе и везли на лошадях пулеметы, ящики с боеприпасами, противотанковые орудия. Прошли через все село без единого выстрела вслед за немцами в направлении к железнодорожной станции. Там были еще немцы, слышались выстрелы. При приближении партизан завязался бой. Говорили, там много полегло наших, но и немцев тоже. После освобождения станции жители хоронили погибших. Позже мы узнали, что это был один из отрядов дважды Героя Советского Союза Сидора Артемьевича Ковпака.

Родители мои еще до войны работали на химическом заводе. В первые дни войны, пока не была налажена автоматическая линия, им приходилось вручную разливать жидкость, используемую для противотанковых гранат, — производство, вредное для здоровья, так что оба стали инвалидами: отец — третьей группы, а мать — второй. К концу войны они с трудом передвигались, кружку с водой едва могли держать в руках. Но только услышали по радио о том, что наши освободили Попелюхи, Котовск, Кодиму — крупные населенные пункты близ нашего села, — как мама, не раздумывая, садится в поезд, вернее, ее сажают, сама она не могла ходить, и в таком состоянии отправляется в дальнюю дорогу. И это еще в военное время, когда транспорт был переполнен, ходил с перебоями, в основном товарняки. Но ничто ее уже не могло удержать. Несмотря на уговоры соседей, знакомых не ездить, подождать (отец не отговаривал, знал, что это бесполезно делать, что она все равно поедет), она отправилась за детьми. Состояние ее можно было понять: все-таки около трех лет не видела своих детей, не знала, что с нами, и не было такой силы, которая могла бы ее удержать.

До станции Абамеликово ехала много дней, сейчас мы проезжаем это расстояние меньше чем за сутки. Добиралась на товарняках, с многочисленными пересадками. Поскольку сама ходить не могла, она только говорила, куда нужно, и ее солдаты переносили из состава в состав, передавали из рук в руки, как ребенка. Было в ней тогда немногим больше сорока килограммов — худая, длинная, одни огромные черные глаза неподвижно Смотрели в томительном ожидании скорее увидеть своих детей. Сведений от нас родители никаких не получали и сами о себе не могли нам ничего сообщить. Нас разделял фронт, разделяла война. Письмо, которое мы послали сразу после освобождения, конечно же, не могло так скоро дойти. Так что она ехала и не знала, найдет нас в живых или нет, а о зверствах фашистов и об их издевательствах над мирными жителями оккупированных

районов было известно всем.

Время было весеннее. Хорошо это помню, потому что с утра дед посылал меня в поле отгонять воробьев, чтобы они не склевывали посеянные в землю зерна. В тяжелом брезентовом армяке я на рассвете выходил в огород. По утрам было еще холодно, а иногда случались еще легкие заморозки. И вот как-то, время близилось к полудню, слышу издалека через все поле мне кричит двоюродная сестра Нила:

— Василь!.. Василь!..

А я ей в ответ:

— Чого!

— Мамка приихала!

— Шо брешешь!

Но Нила не стала меня уверять в достоверности этого известия, а побежала в сторону станции. Тут я понял, что она не шутит, поднялся, подобрал под себя полы армяка и, не разбирая дороги, тоже припустился вслед. Я бежал, а по селу уже разнеслась весть о том, что приехала мама, и те, кто сами не шли встречать, выходили из домов и молча провожали нас взглядами. Для всех приезд ее был событием.

Я бежал, как, наверное, никогда в жизни не бегал, обгоняя других, раньше меня устремившихся к станции. Я когда кого-то обгонял, то слышал одни и те же слова: «Приихала!.. Мамка твоя приихала!..» И эти слова как будто подхлестывали меня, придавая силы. Обогнал сестру и бежал уже первым. Пробегая мимо тока, увидел, как все, кто там работал, остановились и, не скрывал слез, провожали меня своими сочувствующими взглядами. Пробежав уже больше полпути, увидел, как навстречу движется лошадь, запряженная в телегу, а на ней сидит какая-то совсем незнакомая мне, худющая женщина, только два глаза застыли в неподвижности и смотрят на меня. Я ее, конечно, не узнал и пробежал мимо, как вдруг слышу, как дед, который вез ее, окликнул меня: «Василь, да то ж твоя мамка, куда ж ты…»

Я тихо подошел, не отрываясь, глядя на незнакомую мне женщину. А она впилась в меня своими огромными, жутко серьезными и даже какими-то мрачными глазами, не в силах двинуться с места. Сойти не может, подняться тоже не может, смотрит на меня сверху своим долгим, неподвижным взглядом и оторваться не может. Наконец не выдержала: «Да подсади ж мне его», — обратилась она в отчаянии от своей беспомощности к деду. Он взял меня и посадил к ней на телегу. А я тоже смотрел на нее и не знал, что делать, но тут подбежала сестра, кто-то из родственников, крестьяне. Все окружили нас. Слезы, рыдания, крики — все слилось воедино. Рев стоял многоголосый,

открытый, никто не стеснялся в проявлении своих чувств. В часы суровых испытаний люди как-то сближаются, чувствуют острее чужую боль, всем сердцем отзываются на нее.

Мама, увидев нас живыми и здоровыми, успокоилась, пришла в себя. Побыла в деревне около месяца, поправилась, ожила — и физически, и духовно. Отца мы увидели уже спустя более месяца по приезде в Москву. Провожало нас также все село. Станция наша была небольшая, и многие поезда не останавливались. Тогда, завидев вдалеке паровоз, все, кто провожали нас, встали на пути, кричали, махали руками и таким образом вынудили машиниста остановить поезд. Это был товарняк, вагоны, переполненные людьми, но нас втиснули в один из них, и так мы отправились в Москву.

Ехали пять суток. Остановки случались неожиданные, порою прямо в чистом поле. И тогда все моментально высыпали из вагонов вдохнуть свежего воздуха, перекусить, набрать свежей воды или кипятку. И потом, стоило прозвучать паровозному гудку, как все также мигом снова заполняли свои вагоны и ехали дальше, до новой остановки. Помню, с нами в вагоне ехал офицер, возвращавшийся с фронта, видимо, после ранения. Во время остановки его не добривали, и после гудка он тоже был вынужден торопиться в вагон, ругаясь на ходу, что опять не добрился. Так и ехал до следующей остановки с одной чисто выбритой стороной лица и густой черной щетиной на другой. Все невзгоды пути и быта той поры воспринимались весело, даже радостно, потому что война шла к концу, многие возвращались в родные места. Люди после таких страданий, какие выпали на их долю, получали радость от самого малого, улыбались, переполненные счастьем оттого, что невзгоды, связанные с войной, кончаются, что близок долгожданный мир. Это было кочующее, переполненное радостью племя.

Теперь, когда у меня случаются какие-то неприятности или просто бывает плохое настроение, когда слышу, как кто-то жалуется на обычные житейские невзгоды, я вспоминаю то время, тех людей, вспоминаю их умение радоваться малому, и на душе становится легче. Стоит ли придавать значение каким-то мелочам жизни, когда вокруг столько хорошего, ты здоров и вокруг тебя близкие, родные тебе люди, когда нет страха за их жизнь, страха, не покидавшего нас все годы войны.

В Москву въезжали с каким-то особым чувством, у всех было приподнятое настроение, праздник души, всеобщее ликование. Это была возвращающаяся, побеждающая, счастливая Россия. На трамвае ехали от Киевского вокзала до дому около трех часов, но никто не сетовал на то, что долго едем, что тесно в вагоне.

Висели на подножках, сзади вагона свисали гроздями те, кто успел хоть за что-нибудь зацепиться, — ни тени неудовольствия или обиды не было на лицах людей.

Ну и самое радостное — День Победы. Я никогда не забуду эти салюты. Как ждали мы их, ждали последние сводки Информбюро. И разве можно забыть, как после позывных на мотив песни «Широка страна моя родная» было сообщение о взятии Берлина. До сих пор слышу истошное, по всему дому раскатистое: «Взяли!.. Берлин взяли!..» Несмотря на позднее ночное время, все высыпали из своих комнат в коридоры, а потом на улицы, и началось шествие людей — народа-победителя. Люди целовались, пели, танцевали, плакали. На фоне всеобщей безграничной радости раздавались и вскрики рыданий тех, кому не суждено было дождаться своих мужей, сыновей, братьев, отцов. Это была невероятная симфония ликования и слез, радости и скорби. Вот уж действительно «радость со слезами на глазах». Какое это было единение народа! Какое это чувство — ни с чем не сравнимое чувство Победы!

Нечто похожее испытали мы, когда в космос полетел Юрий Гагарин. Это событие уже ближе к нам сегодня, и я потому вспоминаю его, чтобы молодые, кому не выпало в жизни испытать того, что испытали люди старшего поколения, пережившего войну, могли ближе себе представить то ликование, те звездные мгновения в жизни нашего народа.

Позднее и до настоящего дня каждый раз, прикасаясь к военной теме в фильме или спектакле, я очень скоро настраиваюсь на эту волну, и «замыкание» наступает мгновенно. Как только возникает какой-то эпизод войны, ассоциативно я тут же нахожу точки соприкосновения с пережитым, виденным, и это сразу же во многом определяет мое самочувствие в той или иной военной роли. Иные образы подаются, можно сказать, в готовом виде — я сразу схватываю целое, а затем уже идет работа по уточнению, углублению деталей, отдельных моментов роли. Определив для себя сначала общее направление поисков, главную суть образа, ищу затем внешнюю форму поведения своего героя. Ее не всегда сразу возможно увидеть, она открывается, как правило, постепенно, в процессе репетиций, по крупице, по черточке, по шажочку, то есть сначала постигаешь, что играть, а потом, как это делать. Причем поиск внешнего рисунка роли бывает долгим и нередко мучительным. Ведь важно не только знать, что сказать, но многое зависит и от того, как ты это скажешь, как произнесешь ту или иную реплику.

Но бывают счастливые моменты в жизни актера, когда вдруг сразу видишь «что» и «как», видишь героя и в его общих

очертаниях, в том, какую смысловую нагрузку он на себе несет, и в деталях — какой он, как двигается, как говорит, как общается с партнерами, как выглядит, вплоть до того, что одежду на нем видишь, словом, схватываешь его целиком. Это бывает редкая удача для актера, когда все это к нему приходит сразу, при первом ознакомлении с текстом роли. Происходит это, разумеется, если роль хорошо выписана драматургом и тебе самому есть чем дополнить ее, если твой жизненный опыт и талант множится на опыт и талант драматурга.

Ну а когда нет?.. Когда драматург не дает актеру такого материала, чтобы он мог сразу увидеть того человека, которого предстоит сыграть, и жизненные наблюдения не помогают ему в создании образа, как быть тогда? В этом случае актеру ничего не остается другого, как только восполнять недописанное драматургом и собственные пробелы в накоплении жизненного материала конструированием роли, поисками характерности персонажа уже в процессе работы над ним, логическими обоснованиями того, как бы повел он себя в той или иной ситуации, как бы внешне проявил себя. Процесс создания образа в этом случае значительно удлиняется, осложняется и стоит актеру порою много сил, крови, нервов, а результат, как правило, не оправдывает тех затрат, которые сделаны актером в процессе подобной работы над ролью.

К чему я веду весь этот разговор? Да к тому, что в моей работе над так называемыми военными ролями благодаря воспоминаниям детства я очень часто, едва прочитав литературный сценарий или пьесу, сразу же схватываю эти «что» и «как» — что играть и как играть. В военных ролях в особенности это счастливое соединение двух совершенно необходимых условий в создании образа у меня было почти всегда.

Так, к огромной радости, произошло у меня уже в первой роли, которую довелось играть в театре, — в роли политрука Бакланова по пьесе Б. Рымаря «Вечная слава». Уже при чтении пьесы я увидел его длинную, вытянутую «удивленную» шею — молодого политрука, по сути дела, еще почти мальчишки. Едва окончив ускоренные курсы политработников, он, еще не расставшись по-настоящему с детством, оказывается в действующей армии на фронте, в самом пекле войны, видит эту жестокую, страшную мясорубку, потрясен увиденным и поначалу растерян.

Как будто наяву я увидел его удивленные, широко раскрытые глаза на все происходящее вокруг, этого юноши с еще не сложившейся мужской фигурой, впечатлительного, категоричного, предельно искреннего, каким с самого начала

увидел его, реально представил себе, таким потом и играл в спектакле. Дорог мне был этот образ тем, что он был почти мой сверстник, во многом чувствовал и мыслил так же, теми же категориями, вместе с ним я взрослел, мужал, проходил короткий и в то же время длинный по насыщенности событиями, переживаниями путь к гибели героя. Это была одна из моих любимых ролей в театре в интересном, волнующем спектакле, поставленном Евгением Рубеновичем Симоновым.

Примерно также было и во «Фронте» А. Корнейчука, где я играл роль Огнева уже спустя более двадцати лет после Бакланова.

Летом 1942 года в газете «Правда» была напечатана пьеса Александра Корнейчука «Фронт» — факт сам по себе примечательный. Потом в Омске, в дни эвакуации театра, ее поставил Рубен Николаевич Симонов. Генерала Горлова играл Алексей Дикий. Роль Огнева исполняли Андрей Абрикосов и Борис Бабочкин. Эта пьеса тоже была ударом по врагу. Воспевая героизм нашей армии, она мужественно говорила о том, что мешает еще нам бить врага, была пронизана верой в Победу.

Генерал Огнев — передовой военачальник, обладающий способностью видеть дальше и больше других, — противостоял человеку консервативных взглядов на методы ведения войны, хотя и мужественному, волевому генералу Горлову.

Когда мы снова обратились к этой пьесе, готовя спектакль к 30-летию победы в Великой Отечественной войне, то воспоминания детства тут же властно вступили в работу, подавая знакомые картины тех лет. Вероятно, поэтому я увидел своего героя сразу, при первой же читке пьесы: всегда нацеленного на Горлова как своего антипода, пружинистого, готового в любой момент схватиться с ним в непримиримом споре.

Особенно мне дорог был в этой роли монолог генерала Огнева, который он произносит после того, как увидел зверства фашистов, совершенные над жителями его родной деревни, все то, что оставили они после себя. Обращаясь к своему другу, он говорит, только что пережив страшное потрясение: «Григорий, Григорий… Не узнал, не узнал родного отца. Всех искалечили, звери! Искалечили так… страшно смотреть. Прострелены, посечены, глаза повырваны. Лежат старики… а шли и пели — «Смело, товарищи, в ногу»… пели… За это их зверье…» И, вспоминая старого учителя, с болью в сердце говорит: «У этого окна всегда до поздней ночи сидел он, старенький, в очках; покашливая, проверял тетрадки учеников… Сорок лет учил детей географии…» Как он напоминал мне моего учителя литературы, который читал нам «Как закалялась сталь».

В детстве я видел, может быть, и не совсем такие картины войны, но очень похожие на те, что описаны в пьесе.

Даже воспоминания (удивительное совпадение) об учителе были биографичны. Вот почему, когда эти слова говорил об отце своем, об учителе, который «сорок лет учил детей географии», то невольно вспоминал те сцены из детства, они стоят перед глазами, и невозможно уже произносить их без волнения, без особой боли, уже моей личной, человеческой.

Огнев — в эту роль хотел вложить все лучшее, что видел в наших военных-современниках: и конкретные черты воинского таланта, такого, скажем, какой был у наших лучших военачальников, и личное обаяние, духовную цельность и определенные философские обобщения. Огнев — это не просто персонаж, не просто отдельное лицо, а диалектическое явление, движущее жизнь вперед. Это самоотверженность и принципиальность, сила разума и прогрессивность взглядов, мужество и человечность. Он стал для меня своего рода связующим звеном между поколениями Николая Островского и Юрия Гагарина. Всех их роднит сыновнее служение Отечеству — без позы, без ожидания наград, без малейшего намека на корысть.

Хочу сказать в этой связи, что профессия человека, которого играю, его звание для меня никогда не были главными. Всегда интереснее знать, какой это человек, его характер, темперамент, интеллект. А профессия, хоть это бывает и важно в создании образа, но, как мне кажется, не основное. Главное все-таки во внутренней сути человека, которого играю, в его мировосприятии, жизненной позиции, в том, как он общается с другими людьми, как чувствует, как любит и ненавидит.

Хотя и о внешних признаках профессии мы, несомненно, должны помнить, они накладывают какой-то отпечаток на характер героя, на манеру его поведения. Особенно это важно в «военных» ролях.

Военный зритель не примет неточного применения военных терминов, каких-то отступлений от правил ношения формы одежды, неестественной для офицера прически и т. д. Поэтому считаю себя обязанным и в деталях быть точным. Наградой тому после сыгранного спектакля «Фронт» мне были слова немолодого уже человека с несколькими рядами орденских планок на груди фронтовика: «Знаете, вашего Огнева фронтовики принимают». После этого он вручил мне приглашение на встречу его однополчан. С тех пор каждый год в День Победы в течение довольно продолжительного времени я приходил к месту сбора ветеранов войны, в свой быстро редеющий, к сожалению, полк. Приходил с сыновьями. И мне не нужно было долго объяснять

мальчишкам, почему у суровых, мужественных людей, встречавшихся здесь, на глазах были слезы. Хочу одного: чтобы запомнили они эти минуты, пронесли их в сердце через всю жизнь. Для меня они святы.

Очень скоро, уже в процессе чтения сценария будущего фильма «Офицеры» (режиссер В. Роговой), увидел я и своего героя — Ивана Варавву. Увидел пластику его движений, этого подвижного, ни на секунду не останавливающегося человека, светлого, радостного, романтичного, удивляющегося многому в жизни и подчас тому, мимо чего многие проходят, даже не замечая. Сразу он мне таким открылся, и его легко и радостно было играть. Привлекала в нем помимо других черт характера одна, главная черта — верность. Верность в любви и дружбе, верность долгу — человеческому, воинскому, верность отечеству. Это качество его испытывается в фильме в самых различных жизненных ситуациях — в боевой обстановке, в быту, в отношениях с любимой женщиной, с другом — и везде выдерживается по самому высокому счету.

Работа над фильмом запомнилась легкостью, увлеченностью, радостью от того, что в ней было много экспромта, импровизации. Главные роли в фильме исполняли профессиональные, уже опытные актеры, режиссер понимал это, доверял нам и позволял какие-то игровые сцены решать самим, оставляя за собой право только кое-где нас корректировать, поправлять. За это мы ему были очень благодарны.

Мы с Юматовым в фильме были очень разные: один, что называется, от жизни, реально осознававший себя в этом мире, другой романтик, не от мира сего. Эта полюсность, как в физике разнозаряженные частицы, притягивала, создавала драматическое напряжение коллизий, в которых мы оказывались по сценарию. Сыграл свою роль и выбор актеров на главные роли: разного темперамента, склада характеров.

Работа над фильмом нас сблизила по-человечески. Давняя и не самая приятная история нашего знакомства на съемочной площадке в Киеве не помешала нам подружиться на всю оставшуюся жизнь. Он был старше меня и частенько подтрунивал надо мной: по-доброму. Георгий был «чисто» киноактер, театр не привлекал его, и даже на мои приглашения прийти на спектакль отвечал отказом. Так и говорил: «Я не люблю театр. Люблю только кино, а эти ваши театральные условности не для меня».

Юматов и в жизни всегда был прямой и открытый, говорил, что думал. Особенно нетерпим был к несправедливости, непорядочности, что становилось причиной неприятностей, а порою и серьезных.

Случилось это после того, как он похоронил свою любимую собаку Фросю. Как полагается, выпили с соседом, помогавшим ему предать ее земле. И, как это у нас часто бывает, скоро разговор вышел на политическую тему. И тут Георгий, бывший фронтовик (юнгой плавал на военном корабле, участвовал в битве за Малую землю, был награжден боевыми орденами), патриот России, вдруг услышал от собеседника совершенно непереносимые для него слова о том, что не на той, оказывается, стороне он воевал, что надо было на противоположной. Сейчас пил бы холодное баварское пиво и жил не так, как приходится фронтовику, ветерану. Этого Георгий, конечно, вынести уже не мог. Его подбросило, как динамитом, и они сцепились в драке. Сосед пошел на Георгия с ножом, порезал его. Но Юматов успел сорвать со стены охотничье ружье (он был заядлый охотник) и выстрелил.

Долго тянулось следствие. Его здоровье, и до того не блестящее, серьезно ухудшилось. Мы, его друзья и близкие, как могли, старались помочь ему пережить эти неприятности. Я к двадцатипятилетию «Офицеров» организовал показ его в Доме Советской Армии с присутствием большого числа видных военных, общественности, прессы. Георгий был доволен, что картина живет, доступна зрителям. Это поддерживало его морально. Хотя и так было ясно, что со стороны Юматова в конфликте с соседом была самозащита, но все же наше участие помогло ускорить завершение этого тяжелого для него судебного процесса. Однако здоровье было подорвано, и скоро его не стало — яркого, талантливого, цельного человека, не до конца оцененного критикой и официальной властью, но оцененного зрителями — и это главное, стоит всех наград.

Я несколько отвлекся. Но Юматов слишком много значит в моей жизни, чтобы не пожертвовать плавностью повествования.

Да, это бывают «чудные мгновенья», когда очень скоро находишь в роли те желанные «что» и «как» играть. Военные роли в фильмах и спектаклях — еще одно подтверждение тому, что, если жизнь что-то в тебе отложила, это обязательно найдет затем свою форму выражения в творчестве, обязательно отзовется в том, что ты будешь потом создавать. Нет семьи, которой бы война не коснулась каким-то краем, сколько жизней унесла, сколько сирот и вдов оставила после себя, инвалидов. Разве же все это не отзовется болью в работе художника на военную тему и, естественно, в восприятии зрителем.

Но в наибольшей степени жизненный материал, связанный с войной, вылился у меня не в военных ролях, а в озвучивании многосерийного документального фильма «Великая

Отечественная», созданного многими кинематографистами под руководством Романа Кармена.

Признаюсь, я никогда до этого не озвучивал роли в фильмах и, более того, считал такую работу не совсем творческой и малоинтересной. Поэтому, когда получил предложение попробоваться на озвучивание этого фильма, то поначалу отказался. К тому же я не считал себя достаточно готовым к такой работе. Меня не уговаривали, но посоветовали, прежде чем отказаться, все же прийти и посмотреть несколько серий сделанного уже фильма, но пока «немого». Я согласился, хотя и не верил, что из этого что-то получится. От меня не скрывали, что уже много актеров пробовались на озвучивание фильма и «не прошли». Это в какой-то степени меня озадачило и подстегнуло чувство самолюбия. Но обо всем — и чувстве самолюбия, и сомнениях, и своем предубеждении — тут же забыл, как только увидел первые документальные кинокадры фильма. Фактически я оказался одним из первых зрителей его. А просмотрев подряд несколько серий, был буквально ошеломлен, потрясен до самой глубины души увиденным. Поразили неподдельность, документальная доподлинность всего запечатленного на экране, суровая, беспощадная правда о войне. Документ сам говорил за себя, беспристрастно, на такой силе эмоционального накала, какой, тут я понял, не достигнуть никакими другими способами, никакими игровыми фильмами. Увиденное привело меня в состояние шока, в котором еще продолжал пребывать какое-то время уже после просмотра этих первых серий фильма. А когда пришел в себя, то задумался, насколько же трудна будет задача того, кто эту предельно искреннюю, доверительную и страстную интонацию немого фильма возьмется перевести в звучащее слово.

Казавшаяся бесконечной лента боевой кинохроники беззвучно грохотала на монтажном столе разрывами артналетов, молчаливо кричала голосами атак… И в это реальное горнило войны должна была влиться речь человека, отдаленного от событий тридцатилетней давности. Я, актер, не мог войти в кадр тем бойцом у пулемета, комиссаром, что первым поднялся в рост под шквальным огнем противника, летчиком на вспыхнувшем «ястребке»… Оставалась роль закадрового рассказчика, повествователя, летописца. Надо было найти эпически внушительные и в то же время проникновенные интонации, чтобы в них одновременно ощущались сопричастность очевидца и дистанция осмысления, боль и гордость, душевное переживание и сдержанная патетика, в которой выражаются патриотические традиции народа.

Только тогда понял, что самое трудное в этой работе будет

удержаться на той же ноте искренности, взволнованности, чистоты ее звучания, не снизойти до бытовизма и не впасть в истерику. В этом фильме нельзя было ни на грамм сфальшивить. Он просто не примет самой маленькой неискренности.

Фильм «Великая Отечественная», или, как его в Америке назвали, «Неизвестная война», — это лебединая песня режиссера и кинооператора Романа Кармена. Документальная кинолента создана под его руководством коллективом кинематографистов в содружестве с американскими коллегами. Авторы фильма поставили перед собой благородную задачу — языком документа рассказать правду о войне, показать миру решающую роль Советского Союза в победе над гитлеровской Германией, поведать человечеству о не имеющем себе равных подвиге нашего народа, показать истоки фашизма и закономерный его крах и, наконец, рассказать о прошедшем, пережитом с позиций уже нашего времени.

Вся картина сделала в едином ключе. Это приглашение к интимному разговору-размышлению о том, что такое война, чем она стала для советского народа. Картина была создана без излишней патетики, барабанного боя. (За исключением, пожалуй, лишь одной серии — «Освобождение Кавказа», сделанной старыми приемами, излишне громко, прямолинейно.) В целом же это было приглашение к глубокому осознанию этого подвига, который совершил наш народ.

Да, это летопись войны, но написанная художником с большой страстностью, всем своим существом протестующим против античеловеческой сущности фашизма. Это одновременно и взволнованный рассказ человека, многое видевшего, пережавшего и осмыслившего, и глубокое раздумье о том, что стало причиной величайшей трагедии человечества, и размышление о будущем, и предостережение грядущим поколениям, это и обращение к тем, кто не знает, что такое война, и к тем, кто пережил все это.

Я знал, что часть двадцатой серии «Неизвестный солдат» озвучивал сам Кармен, и попросил дать мне послушать запись. Не сосчитать, сколько раз пересмотрел эту серию. Вслушивался в интонации голоса Кармена, в каждое слово, хотел уловить его манеру речи. А потом понял — нет никакой манеры. Есть крик души, боль сердца человека, прошедшего через кровавые ужасы войны. Этому подражать нельзя. Это нужно знать, чувствовать, понимать. Разговор со зрителями должен быть негромким, неторопливым, ненавязчивым, разговор-размышление, осознание того, что представляется зрителю видеорядом. Только после этого я дал согласие на предложенную работу в фильме. Была сделана

пробная запись, после чего меня утвердили на озвучивание.

Обычно для диктора бывает важно уметь абстрагироваться от происходившего на экране. В «Великой Отечественной» требовалось обратное — чтобы все происходящее на экране проходило через тебя, через твое сердце.

Когда начал работать над фильмом, понял: самое важное — передать свое внутреннее отношение к войне, к великой трагедии, к которой она привела народы. Признаюсь, что ни одна работа в театре, в кино, на эстраде не стоила мне стольких нервных затрат, такого напряжения, внутренних волнений, когда голос срывался, ком подступал к горлу, душили слезы и я уже не мог говорить, ничего не слышал, становился бессильным. Дальше продолжать запись уже было просто невозможно. Такова сила эмоционального воздействия фильма. Мы прерывали работу на какое-то время, я приходил в себя и вновь направлялся к микрофону.

Тогда же понял, что нет в кинематографе нечего сильнее хроники. Не случайно многие художественные фильмы часто снимают «под хронику». Режиссеры хорошо понимают, как это воздействует на зрителей. Ну как, к примеру, можно спокойно смотреть кинокадры вступления советских войск в сожженные, разграбленные фашистами города и села?

Ни к одному спектаклю, ни к одной роли я не готовился так, как к работе над «Великой Отечественной». В день записи отменял все другие репетиции, съемки, записи и заранее настраивался на предстоящую работу, требовавшую, помимо огромных нервных затрат, также и немалых физических усилий. Ведь приходилось простаивать у микрофона по многу часов кряду.

Это были четыре месяца высочайшего психологического напряжения человека, которому надлежало не только увидеть все это разом на экране, но и осмыслить, пережить события, равных которым по трагедийности не знала история человечества. Иные снятые фронтовыми кинооператорами эпизоды, сцены и один-то раз было невозможно смотреть, а мне приходилось смотреть их по нескольку раз, чтобы одна из записей для данной сцены вошла в будущий фильм.

Порою по нескольку раз приходилось переписывать уже прочитанное, когда чувствовал, что что-то не так — либо сбивался на патетику, либо проговаривал текст, не попав в тон изобразительного ряда. Лучше всего чувствовал, что взята точная интонация, когда в студии устанавливалась абсолютная тишина, когда все работники других служб, цехов затихали и с волнением следили за записью. Это было критерием того, что все идет

правильно. И лишь только слышал за спиной какой-либо шум, движение, разговоры, сразу останавливал работу — это был первый симптом того, что в чем-то сфальшивил, что-то сделал не так. Только сердцем надо было чувствовать то, что видишь, и сердцем отзываться на это. Иначе нельзя, иначе было бы неискренне, а это в таком фильме просто непозволительно. Документы, снятые во время войны операторами, были первой инстанцией по правде, по крови, по волнению, по могучей отдаче, которая чувствовалась в каждом кадре. И поэтому прикосновение к ним сегодня тоже должно быть только таким. А сердцу отозваться на увиденное в документах помогал тот груз воспоминаний детства, который всегда со мной. Мне уже не нужно было долго вглядываться в документы времени, вчитываться в текст, чтобы понять и почувствовать все, что они в себе содержали.

Воспоминания тотчас же дорисовывали то, что не вошло в хронику, вызывали внутреннее состояние, уже пережитое ранее.

Несмотря на то что над фильмом работали разные режиссеры (каждый работал над своей частью), было редкое понимание, единение в создании этой удивительной киноленты, где главным критерием в оценке работы была правда: правда событий, фактов, чувств.

«Великая Отечественная» произвела грандиозное впечатление на американцев. Это было похоже на эффект разорвавшейся бомбы. Буржуазная пропаганда приложила немало усилий, чтобы демонстрация картины прошла скромно, незаметно. Она так старалась, чтобы люди не узнали правду о войне. Фильм пошел по самым непопулярным каналам. Но после первых серий Америка буквально прильнула к телевизорам. Картина прошла с огромным успехом. Через нее американцы узнали о мужестве советских людей, о той цене, которую пришлось заплатить нашему народу за Победу. Конечно, принимали фильм по-разному. В советском посольстве нам рассказывали, что картина как бы разделила людей, по-разному относящихся к России, на два полюса.

С американской стороны фильм комментировал на английском языке известный актер Берт Ланкастер. Еще раньше за свои политические убеждения, симпатии к России он подвергался репрессиям со стороны разного рода злобствующих экстремистов, а после его участия в работе над фильмом их нападки на него усилились. И все же Берту нелегко было представить минувшую войну такой, какой знают ее советские люди.

Приехав в нашу страну, он был потрясен тем, что увидел на

Пискаревском кладбище, в Волгограде, Мурманске. Он не мог сдерживать слез, видя все это и все больше и больше узнавая о «неизвестной» войне. Потом он признался, что много впервые открылось для него уже в процессе работы над фильмом. А мне тогда подумалось: сколь же велика может быть сила искусства, если оно правдиво, пронизано чувством!

Мне, конечно же, повезло, что работа над этим фильмом у меня состоялась уже в зрелом возрасте, что приступил к ней во всеоружии жизненного и творческого опыта. Участие в нем дало мне очень много. По сути, это был для меня второй гражданский университет в жизни, который я проходил в работе над фильмом. Участие в киноэпопее для меня стало акцией не столько художественной, сколько гражданской, как, впрочем, и в других фильмах на военную тему. Мне дороги все мои герои: и Иван Варавва из «Офицеров», кое в чем продолжающий характер Бакланова из «Вечной славы», и маршал Гречко в «Солдатах свободы», и Огнев во «Фронте». Почему именно эта, военно-патриотическая, тема так близка и приносит особое удовлетворение? Время необратимо. Уходят от нас те, кто завоевали Победу, кто прошли через ужасы войны, кто выстояли в этом тяжелейшем испытании. Сужается круг ветеранов войны, сегодня они уже доживают свой век. А поэтому все острей и острей желание хоть в малой доле вернуть им тот огромный, неисчислимый, неоплатный долг. Я искренне рад за те поколения, которые могут судить о войне лишь по книгам, фильмам, спектаклям. Это огромное счастье, подаренное нам ими, прошедшими длинную, смертельную дорогу войны. И очень важно, чтобы о них помнили всегда.

Да, фильм произвел на телезрителей ошеломляющее впечатление. Но прошли годы, мало осталось живых участников Великой Отечественной, и кому-то захотелось сегодня «по-новому» взглянуть на события тех лет, с подачи заокеанских идеологов произвести переоценку ценностей, расставить иные акценты в отношении минувшей войны. Нашлись такие переоценщики и на родном телевидении. Они и предложили мне переозвучить, переписать заново уже прочитанное и пережитое ранее, но теперь без эмоций, бесстрастно, как нечто мало волнующее, не заслуживающее особого внимания, с иным отношением к войне, событиям, с ней связанным.

Естественно, я сразу решительно отказался от такого предложения. А через некоторое время увидел на телеэкране знакомые до боли кинокадры Великой Отечественной, но озвученные уже другим человеком, именно так, как мне предлагалось: бесстрастно, холодным дикторским голосом

пересказывались события, приводились статистические цифры, назывались армии, места сражений. Нередко комментарий сопровождался замечаниями, намеками, близкими по смыслу тем, что высказывались соседом Юматова.

Конечно, я не мог пойти на такое. Кроме того, что это глубоко чуждо моему отношению к материалу, это было бы и предательством по отношению ко всем фронтовикам, положившим головы на полях сражений, предательством дружбы с Георгием Юматовым, с которым нас связывали и общие взгляды на происходящее вокруг.

Фильм в новой его версии, как я и предполагал, оставляет зрителей равнодушными к информации, звучащей с телеэкрана, как равнодушны были к нему новые интерпретаторы документальных кинокадров о войне. И это не оставляет ничего более, как только сожаление, горечь и обиду за тех, кто кровью писал страницы истории.

Не секрет, что уже давно и настойчиво нам навязывается переоценка ценностей, связанная с Великой Отечественной войной, что существует тенденция принизить значимость Советской Армии в разгроме врага. Понятны эти потуги западных идеологов, но мерзко и отвратительно наблюдать, как наши доморощенные холуи подпевают им, из временных, конъюнктурных соображений угодничают перед ними, выкидывают святыни из нашего дома, приносят в жертву национальную гордость, достоинство русского человека. С этим я никогда не соглашусь, с этим нельзя согласиться.

Под знаком ЗИЛа

В своем рассказе о спектаклях и фильмах на военную тему хронологически я слишком далеко «забежал» вперед, оставив позади много интересного и существенного из прошлого…

Наверное, у каждого человека есть, во всяком случае, должна быть своя обетованная земля, ступив на которую он возвращается к тем истокам, которые питали его в далеком или же не очень далеком прошлом. Возвращается к исходным мечтам своим, отдыхает душою при одних воспоминаниях о ней, набирается сил для новых дел, с позиции юношеского максимализма вглядывается в себя сегодня: не отступил ли в какой-то момент жизни от главного, не предал ли мечты юности, сохранил ли чистоту детства? И чем дальше отходишь от нее, той далекой и немножко загадочной земли, тем сильнее притягивает она к себе, пробуждает теплоту воспоминаний.

Такой «обетованной землей» стала для меня после деревенского детства, как и для многих других мальчишек и девчонок, театральная студия при Дворце культуры завода имени Лихачева. Это была не просто студия, это было братство, содружество людей, увлеченных, просто одержимых искусством, объединенных одним, захватившим всех делом, счастливых людей уже от того только, что их многое духовно роднило, что они были вместе и не мыслили себе существования друг без друга. Пушкинские слова: «Друзья мои, прекрасен наш союз!» — мы воспринимали как свои, сказанные и о нас тоже, о нашем союзе, так же, «как душа», неразделимом и вечном.

Создана студия была в 1937 году, и открытие ее состоялось 10 февраля, в годовщину смерти Александра Сергеевича Пушкина. Создавалась она, конечно же, не для того, чтобы где-то на рабочей окраине Москвы воспитывать профессиональных артистов. А это тогда была самая что ни есть окраина города, самый производственный его район, где разместился целый блок заводов. Не случайно он так и называется — Пролетарский.

У истоков студии стояли тогда еще студент третьего курса театрального института Сергей Львович Штейн и педагог Лидия Михайловна Сатель. С самого начала они ставили перед собой чисто просветительскую задачу — привить детям рабочих окраин интерес и любовь к литературе, искусству, научить их самостоятельно и нестандартно мыслить, глубже понимать и чувствовать прочитанное и увиденное. Конечно, в то далекое время открытия студии никто еще и не догадывался, во что выльется это начинание и какие последствия для многих будет

оно иметь. Первый набор был небольшой. Пока мало еще кто знал о ее существовании, и немногие верили, что это было начало большого и очень интересного дела.

Самое главное, что удалось руководителям на первых порах, — создать удивительную атмосферу настоящей студийности, творчества, атмосферу доброты, взаимного доверия, радости общения, узнавания нового, упоения поиском, раскованности, где совершенно не было места окрику, принуждению. Дисциплина была внутренняя, осознанная, товарищеская. Если кто-то поступал не так, как следовало, его поправляли сами студийцы. Участия взрослых не требовалось, не было необходимости и прибегать к наказаниям. Все делалось увлеченно, весело, с озорством, где всем находилось занятие по душе и, наконец, где работа и учеба превратились в праздник.

Подготовка здесь была поставлена тоже на достаточно высоком профессиональном уровне. Скоро была разработана и введена в практику целая организация подготовки студийцев по дисциплинам: сцендвижение, сценречь, музыка, живопись, история театра. Не случайно поэтому театральная студия ЗИЛа дала нашему профессиональному театру, кино, радио и телевидению таких артистов и режиссеров, как Юрий Васильевич Катин-Ярцев, Вера Васильева, Игорь Таланкин, Татьяна Шмыга, Сергей Яковлев, Алексей Локтев, Валерий Носик, Владимир Земляникин, Аза Лихитченко — диктор Центрального телевидения, режиссеры на радио — Вадим Софронов и Вячеслав Волынцев. А сколько бывших студийцев, избравших другую стезю, не театральную, стали учеными, докторами наук, учителями, врачами, военными и благодаря студии прожили и живут интересной, наполненной жизнью, любят и понимают искусство. А как сосчитать тех, кого студия уберегла от улицы, от ее дурного влияния? Со страхом думаю и о себе, что бы стало со мной, пройди я мимо Дворца культуры ЗИЛа, не окажись в этом «лицейском братстве».

Война, как известно, не украшает жизнь, но уродует многих. Сколько принесла она искалеченных судеб, и в том числе судеб детей. Послевоенное время тоже было суровым, очень нелегким. Многие из моих сверстников, оказавшись предоставленными самим себе, проводили время в основном на улице, часто ничем не занимались, хулиганили. У многих родителей не было, у других с утра до вечера работали, и присмотреть за детьми было некому. Далеко не все дети той поры смогли получить хорошее воспитание. В этом смысле я не был исключением. Вместе с дружками слонялся без дела по улицам, забирался в огороды за огурцами, морковью, помидорами. С питанием сразу после войны

было еще трудно, так что не очень-то выбирали — что росло, то и брали. Вместе со сверстниками ездил на подножках и «колбасе» трамваев — любимый способ передвижения мальчишек той поры. Словом, выходки были такими, что далеко не всегда назовешь приглядными и безобидными.

Вот поэтому придаю особое значение студии, что, помимо всего прочего, огромная ее роль еще и в том, что она вырывала из той среды полубеспризорных мальчишек, становясь им вторым домом, отогревавшим детские, порою искалеченные войной души, открывавшим передними совсем другой мир. Среди тех немногих был вырван из той среды театром-студией и я, тринадцатилетний Вася Лановой. Много позже понял, — это было моим огромным счастьем, что попал в этот дом, потому что некоторые из моих дружков по улице, как потом узнал, действительно оказались в трудовых колониях, не у всех сложилась жизнь.

А произошло все вроде бы случайно и само собой. Однажды гуляли по улицам в районе ЗИЛа с Володей Земляникиным (позднее известным киноактером и артистом театра «Современник», к великой нашей печали рано ушедшем из жизни), и вдруг наше внимание привлекла афиша: «М. Твен — «Том Сойер», «Друзья из Питтсбурга». Нам захотелось посмотреть, что же это такое. К тому же было это совсем рядом и до начала спектакля оставалось не так уж и много времени. И мы, недолго думая, направились во Дворец культуры. Так оказались на спектакле, поставленном по произведениям Марка Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна».

Спектакль произвел на нас обоих такое впечатление, что сразу же после его окончания пришли за кулисы и стали просить, чтобы нас тоже записали. Нас поразило то, что играли в спектакле наши сверстники или, может быть, чуть постарше. И нам, естественно, захотелось вот так же выйти на сцену в какой-нибудь роли и представлять Тома Сойера или его друга Гека Финна.

И вот, придя на первое занятие, сразу же окунулись в эту стихию, другого слова не подберешь, студийности. Здесь было так интересно, весело, непринужденно, что я не заметил, как пролетело время и надо было расходиться. А расходиться не хотелось, и следующего занятия уже ждал с нетерпением, ждал как праздника.

Педагоги в студии были очень увлечены работой с детьми, беззаветно преданы театру, просто одержимы любовью к нему, и это передавалось нам. Не было ни одного педагога, с кем было бы

неинтересно заниматься. Каждый из них по-своему открывал нам что-то свое, неизвестное ранее, и в постижении тайн профессии, и в расширении кругозора. Сцендвижение вели педагоги из Большого театра, режиссуру — Игорь Таланкин (тогда студент театрального училища), сценречь — Лидия Михайловна Сатель.

Часто начинались занятия с того, что в аудиторию входил Сергей Львович, снимал пиджак, вешал его на спинку стула, садился за пианино и начинал играть… Кроме режиссерской профессии он в свое время получил еще и хорошее музыкальное образование, к некоторым спектаклям сам писал музыку (песня, написанная им к спектаклю «Овод», стала нашим студийным гимном). На занятиях он часто играл нам Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского. Много импровизировал. Он учил нас фантазировать, воспитывал нетерпимость к штампу, к равнодушию как в искусстве, так и в жизни.

Больше всего мы любили репетиции. Нравился процесс поиска, в который нас вовлекали педагоги. Скоро мы все так подружились, что уже не мыслили себе существования друг без друга, без студии. Читали стихи или отрывки из литературных произведений. Загадывали загадки, такие, к примеру, как: «Где находится город, в котором происходит действие «Ревизора»?» Или: «Как звали отца Гамлета?», «Какая кличка у лошади Дон-Кихота?», «Как пострижены деревья и кусты в парке Версаля?» и т. д.

Очень много нам дала в узнавании литературной классики Лидия Михайловна Сатель. Она вела занятия по художественному чтению и старалась нам привить любовь к большой литературе. Попав в ее руки, мы погружались как бы в поле высокой культуры, знаний и сами непроизвольно тянулись до этого уровня. Поручая нам для разучивания отрывки из произведений, она не стремилась давать адаптированные тексты, а ориентировала на классику, самую высокую литературу. Первое произведение, с которого мы начали с ней занятия, было ни больше ни меньше «Война и мир» Л. Н. Толстого. Давая каждому из нас по отрывку из романа, она помогала докапываться до глубин толстовской мысли, до истинной красоты художественного слова.

Вероятно, только так и нужно поступать в процессе обучения театральному или какому-либо другому делу, не бояться браться за самое сложное, большое, глубинное. И уж если взялись, то обязательно постараться докопаться до этой глубины, не отступать перед сложностью. Такой подход к делу пробуждает в человеке его фантазию, учит широко мыслить, работать в полную силу по максимуму, словом, серьезность дела требует и

серьезного, творческого к нему отношения. Только таким путем, я считаю, можно прийти к сколько-нибудь значительному результату.

Почему я так люблю сегодня читать с эстрады стихи, отрывки из произведений, почему так люблю художественное слово? Да потому, что эта любовь была заложена с детства, с той самой студии и теми самыми педагогами, кого я называл.

Лидией Михайловной была подготовлена с нами целая программа художественного слова под общим названием «Наташа Ростова». И я читал в ней первый выезд Наташи Ростовой на бал.

Наверно, это было далеко не совершенно. Да то чтение и не могло быть профессионально, психологически глубоко обоснованно. Ну что мог понимать в отношениях Наташи Ростовой и Андрея Болконского тринадцатилетний мальчишка? Но слушателей подкупала, видимо, искренность, с какой читали отрывки.

А мы испытывали настоящее наслаждение, упоение от чтения художественной прозы и стихов. Отрывки были минут на пятнадцать-двадцать чтения. Мы их не просто разучивали, запоминали текст, а старались максимально донести до слушателей авторскую мысль, передать настроение, состояние героев, описание красоты природы.

После «Войны и мира» я читал отрывок из «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя: «И погиб козак, пропал для всего козацкого рыцарства. Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви Божией…» И это тоже высочайшая, просто уникальная проза, слитая воедино с высокой поэзией. Толстой, Гоголь, Пушкин — какие писатели, какие глыбы в мировой литературе и в художественной культуре в целом! И мы учились, воспитывались на этих высоких ее образцах. Лидия Михайловна много рассказывала нам о Гоголе, о Толстом, о Пушкине и других писателях, об их творчестве, жизни, произведениях. Рассказывая, например, о Гоголе, возила нас к памятнику на Гоголевском бульваре, говорила о том, что хотел выразить скульптор, создавая портрет писателя. Так перед нами открывались целые пласты русской культуры, и какой культуры! Лидия Михайловна значительно расширяла для нас школьную программу обучения, пробуждала любовь к художественному слову. Конечно же, такие уроки не могли пройти бесследно.

После того как я поработал над отрывками, усвоил первые уроки сценического искусства, мне наконец позволили выйти на сцену в спектакле, правда, пока без слов, в массовке. Этим первым спектаклем был «Дорогие мои мальчишки» по пьесе Льва Кассиля. Но и через участие в массовках надо было пройти,

потому что репетиции — это одно, а спектакль на зрителе — совсем иное. Волнение буквально захлестывало, сковывало в первые мои появления на сцене, и без предварительной адаптации выходить перед зрителем, пускай даже в самой небольшой роли, — дело совсем не простое и, более того, рискованное. Освоившись в массовке, получил уже роль со словами. Я был одним из пионеров, который бойко докладывал председателю дружины: «Был в госпитале. Провел громкое чтение вслух и еще две книги про себя. Сочинение Маркова Твенова, очень интересно!» Меня поправляли — Марка Твена. И в другой раз я уже говорил — Марка Твенова. Все хотелось переделать американского писателя на русский лад. И лишь на третьем спектакле сказал, как надо было. Правда, говорил с жутким украинским акцентом. Особенно выдавала буква «г», ее я еще долго не мог произнести чисто, так, как она должна звучать.

Это были первые слова, произнесенные мною со сцены. И, несмотря на замечания по поводу украинского произношения и ошибки, я все же был горд оказанным доверием. Но сказать, что испытывал большое счастье в момент исполнения этого маленького сценического кусочка, не могу. Скорее это были муки борьбы со страхом, с волнением, чем радость. Мешали зажатость, робость. Но и этот урок надо было пройти. Захотелось преодолеть себя, преодолеть боязнь сцены и почувствовать себя так же свободно в роли, как старшие мои товарищи по студии, что поначалу было трудновыполнимо. Но сложность задачи разбудила во мне злость, стремление все же достигнуть своего. Чего здесь больше — уязвленного чувства самолюбия или чисто украинского упрямства, сказать трудно, только желание во что бы то ни стало преодолеть себя было, оно-то и помогло сделать первые шаги на сцене. Педагоги поддерживали во мне это упорство и помогали, ненавязчиво направляли в работе, отмечали самый малый успех, а это окрыляло, стимулировало процесс учебы, побуждало еще серьезнее относиться к ней. Ну а в качестве награды были новые, все более ответственные роли в спектаклях. В «Золотом ключике» А. Толстого играл Пса, в «Ромео и Джульетте» — Ведущего, где я начинал спектакль словами:

Две равноуважаемых семьи
В Вероне, где встречали нас событья,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья…

Затем были роли Гека Финна в «Друзьях из Питтсбурга», Климки в спектакле «Как закалялась сталь». В этой небольшой

роли я впервые по-настоящему почувствовал радость пребывания на сцене. Произошло это в сцене «Тюрьма», когда стражники пришли за Павлом, чтобы увести его, и друзья прощаются с ним. Климка думал, что его друга уводят на смерть. И в этот трагический момент прощания я вдруг почувствовал, что у меня потекли настоящие слезы. Как это тогда меня самого потрясло! Значит, был прожит настоящий кусочек его, Климки, жизни. Это были, наверное, элементы уже настоящей жизни на сцене. Приятно и радостно было на душе от того, что так вошел в роль, что трудно уже себя отделить от своего героя. Вот это ощущение радости пришло ко мне впервые. Конечно, помогли мне в том партнеры, ансамбль исполнителей, который сложился в спектакле. Потом я сыграю, и не один раз, самого Павку Корчагина в спектаклях и в фильме, но той маленькой роли в студийном спектакле не забыть никогда.

Из наиболее зрелых и осмысленных работ в студии была роль Валентина Листовского в спектакле «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной. Этот спектакль на Всесоюзном конкурсе самодеятельных театров в 1951 году был удостоен первой премии, и мы с Игорем Таланкиным (он играл роль учителя Николая Ивановича) были награждены грамотами конкурса. Любопытно, что на этом же конкурсе стал лауреатом и Игорь Горбачев за его великолепное исполнение роли Хлестакова в спектакле «Ревизор», ставшей началом артистической биографии актера.

Готовясь к этому конкурсу, мы много дополнительно репетировали, оттачивали каждую мизансцену в спектакле, каждую роль в нем. И в этом смысле работа над ролью и в целом над спектаклем мне как начинающему актеру очень много дала. Состав исполнителей в этом спектакле у нас подобрался просто редкостный. Спектакль начинался звонкоголосым, молодым, дивным по чистоте звучания пением Танечки Шмыги: «Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят…» Своим пением она как бы давала настрой всему спектаклю мажорный, жизнерадостный, «звонкий». Звучание рахманиновского романса в ее исполнении у меня ассоциировалось с началом жизни, весной, пробуждением в природе всего живого. Моими партнерами кроме Игоря Таланкина и Татьяны Шмыги в том спектакле были Владимир Земляникин, Алексей Локтев, Валерий Носик, Аза Лихитченко. Таким боевым составом мы просто обязаны были стать лауреатами. И затем, когда спустя год начал создаваться фильм по этой пьесе, я был приглашен сниматься в нем в роли Валентина Листовского. В работе над этой ролью я многое получил для себя и в постижении профессии. Ведь мой

герой был не просто сверстником, а обладал сложным, противоречивым характером. Это способный, но заносчивый, самолюбивый, этакий холеный эгоист из хорошей, обеспеченной семьи, противопоставивший себя коллективу. А в моей жизни все было не так. Я рос совсем в другой семейной обстановке и в других условиях. И надо было играть, по сути дела, свою противоположность. А переродиться в другого человека, причем в свою противоположность, — дело чрезвычайно трудное. Это был чужой мне человек и, более того, чуждый, ненавистный мне. Вот его-то и предстояло играть. Неслучайно поэтому роль долго не давалась. Период поисков был долгим, мучительным, пока, наконец, не нашел суть роли, не почувствовал этого человека, не нашел характерные ему жесты, манеру держаться, говорить, мыслить его категориями. А когда начало получаться, я вдруг однажды услышал, как обратились к режиссеру с вопросом: «Где вы откопали этого маменькина сыночка, этого юного деспота?» Слова те были для меня высшей оценкой работы. Вероятно, я в чем-то наигрывал, но это уже был характер. Здесь уже не было чисто типажного, внешнего сходства, потому что играл совершенно другого человека, образ мыслей которого, образ жизни, отношение к окружающим по-человечески для меня не были приемлемыми.

Свои спектакли мы играли не только на сцене Дворца культуры ЗИЛа, но и выезжали на другие сценические площадки и даже в другие города — в Ленинград, Горький, Киев, Кронштадт. Завод выделял нам автобус, и на нем мы ехали на наши так называемые гастроли. Какой это был праздник для нас! Так мы знакомились с историческими и культурными памятниками, узнавали новое о нашей стране, и это тоже много давало каждому из нас и в познавательном, и в воспитательном значении.

Ну а когда заканчивался учебный год и впереди предстояли летние каникулы, завод выделял нам путевки в свой пионерский лагерь, и мы всей студией выезжали на целое лето в живописное, красивое местечко Мячиково. Там мы занимались художественной самодеятельностью, готовили спектакли, выступали перед пионерами, выезжали в другие пионерские лагеря и были всегда желанными гостями. Нас принимали как настоящих артистов. Едва появлялись на территории какого-нибудь лагеря, тут же разносилось: «Театр приехал!», «Приехал театр!», и мы с напускной важностью проходили через живой коридор, вмиг образованный пионерами, к месту выступления.

В пионерлагере жили в отдельном помещении, почти в самом лесу. У нас был свой распорядок, дни были заполнены в основном

репетициями, выступлениями. Наши педагоги Сергей Львович и Лидия Михайловна тоже приезжали с нами на все лето. Для них работа продолжалась и здесь.

Незабываемы мячиковские вечера. Часто после ужина выставляли на улицу пианино, и Сергей Львович музицировал. Мы рассаживались вокруг и слушали, потом пели песни — народные, современные. А после этого каждый вечер опять же с песнями ходили километра за три до деревни Островцы к Москве-реке. Какие это были вечера!.. Теперь, когда мы собираемся вместе, бывшие студийцы, непременно как самое яркое в жизни, самое сладостное вспоминаем Мячиково и эти вечера. Здесь надо учитывать специфику возраста, было нам по 14–15 лет, когда уже влюблялись, стеснялись своей любви, неумело пытались скрывать свои чувства, отчего это становилось для всех еще очевиднее. Природа способствовала пробуждению первых волнений души. Тихие, теплые летние вечера, ароматы леса, полей, красота ночного неба, купания в Москве-реке, чтение стихов при луне, разыгрывание прямо здесь же, на берегу реки, сценок, неизбывная радость жизни, смех — вот уж поистине незабываемые, поистине безоблачные, счастливые детство и юность. Невольно вспоминаются пушкинские стихи о лицейских годах жизни, о переполняющих душу чувствах во время его прогулок в поля, сады и рощи, где «мирт благоухал и липа трепетала…»:

В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит ветерок, уснувший на листах,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках.

Здесь был дух вольности, раскрепощенности и безграничности в проявлении чувств, здесь мы чувствовали, кажется, всю полноту счастья, какое только возможно.

Близость к природе напоминала мне годы, проведенные на Украине, в деревне, пополнила впечатления детства от общения с природой. Эта любовь к природе, общение с ней, считаю, очень важны в формировании художника, учат острее видеть, тоньше чувствовать, глубже и полнее понимать жизнь. Ведь природа — это наши корни, питающие тело, душу, разум, без нее человек засохнет духовно и физически.

Прошло уже много лет, очень много, с того времени, но по-прежнему с благодарностью вспоминаю о студии, о ее руководителях. Сергей Львович почти с самого моего появления в

студии, очевидно, увидев в худом, подвижном мальчишке что-то, из чего может впоследствии получиться актер, незаметно, а иногда и довольно энергично, настойчиво направлял меня на эту стезю. Сам я еще и не мечтал о том, чтобы выбрать своей профессией актерскую, хотел сначала быть летчиком, потом журналистом, а он раньше меня самого угадал призвание и готовил к тому, что потом в самом деле станет моей профессией. И действительно, не окажись он рядом, судьба мальчишки с заводской окраины могла сложиться совсем по-иному.

Случилось это за несколько дней до окончания седьмого класса. В школу к нам пришли военные летчики и так красиво, заманчиво говорили о своей профессии, что у всех мальчишек загорелись от восторга глаза. Ну и когда в завершение встречи они спросили: «Кто хочет стать военным летчиком?», то в классе не оказалось ни одного мальчишки, кто бы не хотел им стать. Но из всего класса они выбрали только двоих, и среди этих двоих оказался я. Мы были, конечно, польщены тем, что выбрали именно нас, были безмерно счастливы и, как только получили документы об окончании седьмого класса, тут же понесли их в летное училище. Уже только после этого я сообщил, как бы мимоходом, Сергею Львовичу о своем решении. Обычно, когда с ним делились студийцы своими планами на будущее, о выборе профессии, не связанной с актерской, Сергей Львович, как правило, не препятствовал, не отговаривал, и если это была действительно интересная профессия, соответствующая данным, наклонностям того или иного студийца, то благословлял, одобряя сделанный выбор. Но на этот раз все оказалось не так. По тому, как он прореагировал на мое сообщение, стало ясно, что он уготовил мне какую-то иную стезю. Я увидел, как он вдруг весь переменился в лице и резко ответил: «Нет!» В этом «нет!» была такая категоричность и непререкаемость, что я, привыкший во всем доверять своему учителю, не посмел возразить ему. Больше того, он сам поехал в военное училище и забрал мои документы. Больше там я не появлялся и вместо училища пошел заканчивать десять классов.

Второй моей попытке уйти от судьбы, свернуть с актерской стези Сергей Львович уже не препятствовал, но, как я потом понял, не потому, что разочаровался в своем питомце, а уже был, видимо, уверен в том, что никуда мне уже от нее не уйти, никуда не деться.

Поначалу все вроде бы так и складывалось. Месяца за полтора до получения аттестата зрелости узнал, что в театральном училище имени Б. В. Щукина проводится просмотр абитуриентов по специальности. Всерьез о профессии актера я

тогда еще не думал. Просто хотелось проверить себя — научился ли чему-нибудь, есть ли во мне актерские способности. И поэтому не столько из желания поступить, сколько испытать себя, больше из любопытства отправился в училище. Поскольку шел туда с таким настроением, то не было волнения, страха провалиться. Мне предложили прочитать что-нибудь, и я прочитал отрывки из «Тараса Бульбы», «Войны и мира», стихотворение Пушкина.

Всего комиссией было просмотрено около ста пятидесяти абитуриентов, а приняты только двое (опять двое) — я и Кюнна Игнатова, будущая моя сокурсница. Конечно, приятно было сознавать, что ты выдержал это испытание, но особой радости почему-то не было. Та легкость, с какой прошел это испытание, немножко даже обескуражила. А вскоре я уже получил аттестат зрелости, да еще с золотой медалью. Казалось, зачем было стараться тянуть на медаль, если здесь берут и так, без медали, если все произошло так легко и просто, без волнений, сложностей, напряжения. Эта легкость поступления в училище, золотая медаль в школе, видимо, вскружили голову. К тому же сам я, полюбив театр, связать с ним свою судьбу еще не был готов, хотел заняться чем-то, как считал, более серьезным и решил идти в университет на факультет журналистики.

Этими мыслями я и поделился с Сергеем Львовичем. Он внимательно выслушал меня и почему-то не стал отговаривать, а только хитро улыбнулся и сказал: «Ну-ну, валяй».

В приемной комиссии мое желание поступить в университет восприняли с недоумением и недоверием. Кому-то в комиссии было известно о моих опытах на самодеятельной сцене. Поэтому пытались отговаривать от поступления, говорили, что это с моей стороны просто несерьезно, что все равно сбегу в свой театральный, что только чужое место займу. Но я стоял на своем. На вопрос: «Ну зачем вам университет?» — отвечал: «Ума-разума хочу набраться». В комиссии смеялись: «Еще?» Я отвечал: «Еще». Тогда мне устроили настоящий экзамен, задавали вопросы, что называется, «на засыпку», а я их парировал, так что не принять у них просто не было оснований. Наконец, отпуская меня, председатель комиссии сказал: «Поступай, но смотри, если удерешь!»

И действительно, от себя было, видимо, уже никуда не уйти, жизненный путь, судя по всему, был уже предопределен. Едва был зачислен в университет, отправился вместе с моим другом Володей Земляникиным в Керчь к родным отдыхать, как получил вызов на пробу в фильме «Аттестат зрелости». А я уже голову свою на лето постриг под нулевку, так что на голове торчали одни уши, и когда приехал в Москву и предстал в таком виде

перед режиссером фильма Татьяной Николаевной Лукашевич, то увидел, как она ужаснулась, когда меня подвели к ней. Не стесняясь, прямо при мне трагическим голосом она воскликнула: «Боже мой, кого вы мне привели? Кому в голову могла прийти такая мысль?» Я понял, что терять мне уже нечего, и в тон ей ответил: «Действительно, кому в голову могла прийти такая чушь?» Тут она вдруг остановилась и уже более внимательно и оценивающе взглянула на не в меру бойкого парня. «Ну-ка, ну-ка, наденьте ему что-нибудь на голову, — скомандовала она. — Причешите ему эти уши».

(Позднее, вспоминая нашу первую встречу, Татьяна Николаевна неизменно начинала со слов: «В комнату вошли одни уши».) На меня надели парик, сделали пробы, после чего она уже совсем другим тоном проговорила: «Ну что ж…» И было в этом «ну что ж» больше согласия, чем вопроса.

После утверждения на роль я пришел к декану факультета отпрашиваться на время съемок, на что он ответил: «Мы же говорили, что сбежишь». И хотя я еще никуда не собирался сбегать, а отпрашивался только на полтора месяца, но выбор, в сущности, был уже сделан, и сделан он был много раньше, мысленно я его еще только не осознал. Так, не проучившись в МГУ и полгода, я пришел «с повинной» в училище имени Щукина, где в апреле был отобран педагогами после предварительного просмотра, и навсегда связал свою судьбу с актерской профессией.

Но не съемками фильма и поступлением в театральное училище хотел бы я закончить этот рассказ о студии при ЗИЛе, а одной из самых ярких и радостных встреч в моей жизни, случившейся в последний год занятий в студии.

Произошло это в 1953 году, сразу после окончания средней школы. Руководитель студии в качестве подарка за золотую медаль пригласил вчерашнего десятиклассника… на спектакль Большого театра — балет «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского с Галиной Улановой в главной роли!

И вот мы направляемся в Большой театр. Это было мое первое посещение Большого театра и сразу — на Галину Сергеевну Уланову!

То, что произошло в театре, буквально потрясло меня. На человека, впервые попавшего на балет, обрушилась такая лавина красоты, грации, света, музыки, которая просто ошеломила. Это было пиршество замечательной музыки, чудо театра, это была встреча с божеством. Потом я еще шесть раз смотрел этот балет, сам разными путями добывал билеты в театр и каждый раз испытывал все те же потрясения, но то, первое, осталось на всю

жизнь.

А после спектакля меня ждал новый сюрприз. Сергей Львович после того, как отгремели рукоплескания и артисты в последний раз вышли на поклон к зрителям, как-то по-будничному, просто, как о самом обыкновенном, сказал: «А теперь поедем к Галине Сергеевне домой». Это уже вообще было для меня непостижимым.

Поехали на Котельническую набережную в высотный дом. Поднялись на шестой этаж, Сергей Львович позвонил. Нам открыла дверь какая-то женщина невысокого роста, с бледным, невыразительным, как мне показалось, лицом, светлыми бровями, с накинутым на плечи теплым платком. Мы поздоровались, она протянула руку, сказала: «Здравствуйте!» — и предложила пройти. Я поздоровался, а сам с нетерпением заглядываю вовнутрь квартиры за ее спину в ожидании скорее увидеть саму Уланову. Она заметила, что я, почти не обращая на нее внимания, все время ищу глазами еще кого-то, улыбнулась и сказала: «Проходите». Мы вошли в комнату. Нас встретил Юрий Александрович Завадский, поздоровался и обратился к сопровождавшей нас женщине: «Галя!..», несколько растягивая «а». Меня как стрелой пронзило это — «Га-аля»! Только тут я понял свою ошибку. Ведь это и была та несравненная, великая Уланова. Как же я мог ее не узнать! Галина Сергеевна хитро бросила на меня свой взгляд, а я стоял весь красный как рак от стыда и готов был провалиться сквозь землю. Она, конечно же, поняла мое состояние, подошла ко мне, положила на плечо руку, как бы успокаивая, мол, ничего страшного, все в порядке.

Известный режиссер, ученик Вахтангова Юрий Александрович Завадский о чем-то начал разговаривать с Сергеем Львовичем, а между нами с Улановой в течение всего вечера продолжалась такая странная игра. Когда встречались взглядами, она едва заметно сводила в улыбку губы, и хитрые огоньки светились в ее глазах, а я, потупив взгляд, вновь и вновь заливался краской. Юрий Александрович сидел в углу комнаты и за все время беседы не выпускал из рук тщательно, красиво заточенные карандаши. Держал их тоже красивыми длинными пальцами и все время что-то рисовал или чертил на бумаге. Поначалу я не понимал, о чем идет речь, потому что все время находился в состоянии растерянности от досадной оплошности, сидел и молчал. Галина Сергеевна напоила нас чаем, угостила вкусными бубликами, успокоила, обогрела, так что через некоторое время я пришел в себя и начал постепенно вникать в суть разговора. Уланова говорила о музыке Сергея Прокофьева, о том, что музыка его при всем том, что ей безумно нравится, но все-таки не на широкого слушателя, несколько сложна для

восприятия, сложна и при переложении ее на язык пластики.

В конце вечера она спросила, понравился ли мне балет, на что я невнятно промычал: «О-о-чень!» Она смеялась, а Завадский снисходительно смотрел на нас, отвлекаясь на какое-то время от беседы.

Пришло время прощаться, и тут Галина Сергеевна оставила нас на какое-то время одних, а вернулась уже с красивой коробкой в руках и сказала: «Вася, это вам, за вашу золотую медаль». (Она неизменно обращалась ко мне на «вы».) Открыла коробку, и я увидел в ней красивые белые английские ботинки. В 1953 году при той бедности, в которой наша семья пребывала, это была просто роскошь. Особую цену они имели, конечно же, еще и потому, что это был подарок от самой Урановой.

Года два я их носил белыми, потом, когда они уже изрядно потерлись и потеряли свой первоначальный вид, перекрасил в черный и еще носил до тех пор, пока уже невозможно было надевать. Очень жалею, что не сохранил их, все-таки это был особый подарок.

С тех пор, сколько бы времени ни прошло, Галина Сергеевна всегда очень тепло встречала меня до самой смерти, ну а о моей любви к ней говорить не приходится, эта любовь беспредельна, светла, благодарна за ее искусство, за человечность, за доброту, поразительную отзывчивость. Ее искусство никого не могло оставить равнодушным, это было искусство гармонии, которую она воплощала в себе, — гармонии души и движений, а еще точнее — гармонии движения души, выраженной в танце.

Подводя итог занятиям во Дворце культуры ЗИЛа, хочу сказать, что если бы не было того посещения спектакля «Друзья из Питтсбурга», если бы не привлекла наше внимание та афиша, что рассказывала о существовании театральной студии, не окажись в ней таких преданных своему делу педагогов, отдававших всех себя нам, их питомцам, не окажись мы в этой атмосфере «лицейского братства» собравшихся под одной крышей мальчишек и девчонок, не знаю, как сложилась бы моя судьба, но наверняка знаю, что не так счастливо, как это произошло в действительности. Студия оградила меня от многих неверных шагов, помогла раскрыться способностям, сделала духовно богаче, привела к моей любимой профессии. Это были годы не только учебы, овладения приемами актерского мастерства, счастливого и полезного проведения времени, здесь прошел короткий, но очень важный период жизни, и всем тем, что из меня потом получилось, я обязан нашей театральной студии при заводе имени Лихачева. Сюда возвращаемся мы часто и мысленно, и на традиционные встречи в день ее открытия, сюда

приносим свои радости и печали, зная, что здесь нас всегда поймут, искренне разделят радость и печаль, здесь мы отдыхаем душой, делимся самым сокровенным. Не случайно поэтому мы все: и те, кто уже стали известными актерами, и люди, избравшие другие, не театральные профессии, — время от времени приходим в свою альма-матер, в свое воспоминание юности, встречаемся, проводим самые счастливые часы жизни, потому что они связаны с теми далекими днями нашей молодости. У меня в памяти как будто на экране проигрываются эти дни, согревая душу приятными воспоминаниями, по ним я соизмеряю свои сегодняшние дела и мысли с теми юношескими ощущениями бескорыстия, чистоты, максимализма. Вот почему свою заводскую театральную студию мы называем нашей землей обетованной.

В своем стихотворном послании бывшему председателю лицейского содружества «Зеленая лампа» Я. Н. Толстому Пушкин обращался спустя годы со словами:

Горишь ли ты, лампада наша?..
Где дружбы знали мы блаженство,
Где в колпаке за круглый стол
Садилось милое равенство…

И уж если я позволил себе такое сравнение с пушкинским лицейским братством, то, отвечая на вопрос применительно к нашему братству, каждый из студийцев может сказать: огонь лампады, зажженный более полвека назад, продолжает гореть, он в наших сердцах, в тех, кто сегодня приходит в студию, согреваясь им и передавая его новым поколениям студийцев. А это значит, огонь не погаснет и союз наш вечен.

Герой поколений

Роман Николая Островского «Как закалялась сталь» удивительный, это произведение особой, уникальной судьбы. Что другое сравнится с ним по своей значимости для многих поколений молодежи?! Он стал нашей современной классикой, потому что все здесь замешано на высоких чувствах и помыслах, на крови и поте и оплачено ценой жизней. Ни одно поколение не проходит мимо этого произведения. Каждое находит в нем ответы на вопросы о том, как жить, «в каком идти, в каком сражаться стане». Нельзя не испытывать глубочайшего волнения при виде сотен книжек про Павку Корчагина, зачитанных до дыр, которые мне довелось увидеть в музее Н. Островского во время работы над фильмом. Никогда не забыть потрясения при виде залитого кровью, пробитого пулями томика романа. Это уже не просто литература — это жизнь, и Корчагин не просто один из популярных литературных героев, он был знаменем наших отцов и дедов, когда они шли на смерть, вдохновителем на неимоверный труд, примером для жизни не одного поколения молодых людей, герой, какого, как сказал М. Горький, «еще никогда не было. Он прост и ясен также, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого».

Удивительно вошел роман Н. Островского в мою жизнь, начиная с первого его чтения вслух школьным учителем в дни оккупации, затем встречи с Павкой Корчагиным на экране кинотеатра.

Многоголосым криком «Даё-о-ошь!», свистом оголенных шашек, неистовой, до фанатизма, верой в свое революционное предназначение — таким врезался в мою память Павка Корчагин. Мы, мальчишки пятидесятых, едва на землю ложилась ночь, влезали на стены старенького, под открытым небом кинотеатра, другие пристраивались на ветвях деревьев, и ни разодранные штаны, ни трепка родителей за невыученные уроки — ничто не могло оторвать нас от пожелтевшего экрана, от яростного, я бы сказал, преклонения перед комсомольцами двадцатых годов, знаменем которых, сердцем их был бесстрашный, бескомпромиссный, фанатичный Павел Корчагин.

Первый фильм «Как закалялась сталь», снятый режиссером Марком Донским в военном 1942 году, естественно, акцентировал внимание зрителей на военном подвиге Павки Корчагина и его сподвижников. Герою была присуща постоянная внутренняя готовность к подвигу. Режиссер выделял в фильме эпизоды,

связанные с борьбой за Шепетовку, и это было главное в романе применительно к тому времени, когда Гитлер вторгся в пределы нашей страны. Первый фильм о Корчагине помогал защитникам Отечества воевать, бить врага.

Но то было знакомство с героем романа сначала слушателя, затем — зрителя. Сколько еще раз мне придется перечитать «Как закалялась сталь» в школе, а потом в работе над образом Павки в театральной студии, в институте и, наконец, в кино. Вот почему Павел Корчагин для меня не литературный герой, вычитанный из романа, а вполне живой человек, с которым я не раз встречался в жизни, которого полюбил всей душой, с которым подружился, которого научился понимать как самого себя, как реального, близкого и очень дорогого мне человека.

Сближало меня с героем Н. Островского и то, что я был тогда ровесником Павки, комсомольцем, многое в судьбе его воспринимал особенно обостренно, горячо.

Павел Корчагин — это моя вторая роль в кино и первая по своему определяющему влиянию на меня самого. Повезло не только с ролью — в двадцать один год создать такой образ, — повезло жизненно. Получалось так, что не только я создавал образ Корчагина как актер, но Корчагин создавал меня как личность, как человека. Это огромное везение — в самом начале своего творческого пути встретиться с таким героем! Работа над ним — трудный и, пожалуй, самый счастливый период в моей жизни.

Утверждение на роль Павки Корчагина у меня произошло в какой-то степени неожиданно и случайно. Дело в том, что поначалу эту роль в фильме должен был играть Георгий Юматов. До этого он уже снялся в нескольких фильмах и пользовался популярностью у зрителей. Но ко времени начала съемок «Как закалялась сталь» на той же Киевской киностудии полным ходом шли съемки другого фильма «Триста лет тому…» о Богдане Хмельницком, в котором я играл роль поручика Оржельского.

Чувствовалось, что в съемках фильма о Павке Корчагине что-то не шло. Его режиссеры А. Алов и В. Наумов нервничали, затягивали работу, частенько начали заглядывать на нашу съемочную площадку. Я чувствовал, что они приглядываются ко мне, а вскоре и в самом деле предложили мне попробоваться в главной роли в их фильме. Я не только не удивился их предложению, а наоборот, так нагло и самоуверенно ответил, что давно этого жду, что я должен играть Павку. На их удивленный вопрос: «Почему это ты так считаешь?» — я им рассказал свою длинную историю знакомства с героем Островского, о том, как нам читал роман во время войны наш сельский учитель и затем

как играл в спектакле театральной студии ЗИЛа «Как закалялась сталь».

Сделали пробы, и я был утвержден на главную роль. Юматов на меня, конечно, обиделся, и долгое время мы с ним не общались, аж до фильма «Офицеры», на съемках которого мы сблизились и подружились на всю жизнь.

Ну а в Павке Корчагине Юматова, об этом я уже потом узнал, режиссеров не устраивало то, что там не было неожиданностей, что это был лихой парень-рубаха, которому все легко давалось. Он не испытывал никаких трудностей, не было процесса преодоления, драматизма, борьбы. И это настораживало постановщиков фильма.

Вот чем была вызвана замена актера на главную роль. Они хотели уйти от Павки-простака, бесшабашного парня, которому все легко дается. Считали, что это будет несколько поверхностное прочтение роли. И позднее, когда я уже начал сниматься, они меня часто останавливали, повторяя: «Серьезнее. Не надо много улыбаться. Этот человек несет свой крест, таков его удел». Режиссеры стремились к глубинному, осознанному самопожертвованию этого парня во имя великой идеи. Они многократно повторяли мне фразу Андрэ Жида, который в 1934 году был у Островского и, выйдя от него, произнес: «Это ваш коммунистический Иисус Христос». Режиссеры так и говорили: «Вася, вот и играй Христа». А это означало предельную сосредоточенность на своей идее, и все, что не имело отношения к строительству нового мира, отбрасывалось за ненадобностью. Режиссеры сознательно создавали в Павке Корчагине образ максималиста, человека идеи, героя.

Наш Корчагин, разумеется, и должен был быть другим, не таким, как в предыдущем фильме. Создавался он в другое, мирное, время, в период восстановления народного хозяйства, разрушенного войной. Внимание режиссеров фильма А. Алова и В. Наумова и сценариста К. Исаева было сосредоточено на трудовом подвиге комсомольцев. Это повлекло за собой укрупнение определенных черт характера и самого Павки. Он становился более суровым, замкнутым, его мужество — трудным, долгим, растянутым во времени, и оттого его подвиг становился как бы непрерывным, будничным. Главной темой фильма стало преодоление страдания силой веры, веры долгу и идее. А главным эпизодом его — Боярка, строительство узкоколейки.

Я понимал, что мне дается право создать на экране идеал для нынешних десятиклассников, которым завтра отправляться в дорогу, выбирать свой жизненный путь. Сыграть такого героя нелегко и ответственно. Ведь сыграть надо было так, чтобы

сделать его нашим современником, вдохнуть в него новую жизнь, ничего не утратив из литературного образа. Корчагин — любимый герой молодежи, герой, в котором со дня его создания многие черпали духовные силы в их жизни, в нем находили черты для подражания. Чтобы поставить себя на место Павки, надо было внутренне, духовно, нравственно приблизиться к нему. Не играть, а стремиться хоть в чем-то быть таким, как он, или похожим на него.

Конечно, то, что я уже сыграл Павку в театральной студии, а затем в учебном спектакле института в какой-то степени облегчило задачу во время экранизации — было уже свое достаточно ясное понимание образа героя. Но это одновременно и осложняло работу на съемочной площадке. У меня уже сложилось свое представление о Корчагине как о многогранном образе, романтическом, утепленном шутками, любовью, а предстояло сыграть человека с аскетическими чертами, сознательно приносящего себя в жертву идее, которую он исповедует. Романтика, любовь в нашем фильме отходили на второй план. Это в какой-то степени обедняло образ, делало его суше, замкнутее в том многообразии жизни, но в то же время и углубляло характер в плане его целеустремленности, упорства в достижении результата.

Таким он мне тоже стал близок, хотя и не сразу, не без внутреннего сопротивления. А иначе как играть героя? Ведь я должен был на какое-то время стать им, Павкой Корчагиным.

Создавая кинематографический образ героя Островского, все время помнил слова из стихотворения Семена Гудзенко: «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели…» Написанные в военные сороковые годы, они могли бы стать своего рода эпиграфом к создаваемому нами фильму.

Конечно, поначалу я не мог соизмерять себя с Павкой, скорее это была игра в него, как играют дети в любимых героев. Он все время оставался выше, недосягаемее. Но однажды во время съемок произошел случай, после которого я вдруг вполне ощутил себя на его, Корчагина, месте, и уже не от своего, а от его имени почувствовал зависть к другому поколению, но не к предшествующему, а к последующему. Вот как это было…

Снимался эпизод отправки комсомольцев Киева на строительство узкоколейки. Мы грузились в старенький товарный состав. Маленький медный оркестр ударял «Вихри враждебные веют над нами…», поезд трогался, проезжал около километра, останавливался, возвращался в исходное положение, и все начиналось сначала. Снимался дубль за дублем. Но вот где-то на втором десятке дублей, когда снова грянул оркестр и тронулся

эшелон, мы вдруг услышали, как в «Вихри враждебные» вливается другая песня — «Комсомольцы — беспокойные сердца». По другую сторону пакгауза шел почти такой же состав из товарных вагонов. Он был битком набит молодежью в ватниках, в лыжных костюмах, телогрейках. Они тоже пели…

Это был 1956 год. Эшелон комсомольцев и молодежи Киева отправлялся на целину. «Вихри враждебные» сменились новой песней. Это была своеобразная передача эстафеты больших дел комсомольцев 20-х годов комсомольцам 50-х.

Некоторое время оба состава, их и наш, шли параллельно, и пассажиры с любопытством разглядывали друг друга, потом очень быстро у обеих сторон возникло естественное в такой ситуации желание обогнать и перепеть. Они нас и перепели, и обогнали, их было гораздо больше, и они умчались дальше, а мы остановились, чтобы вернуться к новому дублю.

Я тогда (и, наверное, не я один) испытал сложное, противоречивое и чрезвычайно сильное чувство. Я, Павка, был взволнован этой встречей. Мне было радостно, что нам на смену пришли такие веселые, сильные, дружные ребята. Я был горд перед Павкой за то, что наше поколение не посрамило их начинаний, их традиций. А в Лановом-актере над всеми другими чувствами превалировало чувство зависти: я завидовал тем, кого мы играли, и завидовал тем, кому был адресован наш фильм, потому что не знал, смогу ли сделать свое дело хотя бы вполовину так хорошо, как они.

И еще почувствовал тогда, как рухнули существовавшие в моем представлении ступени, по которым долго нужно было подниматься моим сверстникам, чтобы догнать товарищей Павки, — мы шли рядом, как те одинаковые составы.

Время съемок фильма совпало у меня с очень напряженными днями занятий в училище, с репетициями «Горя от ума», где мне была поручена роль Чацкого. О том, насколько напряженно приходилось работать, можно судить уже по тому распорядку дня, какой сложился тогда…

С девяти до двенадцати часов дня были ежедневные репетиции спектакля с педагогом И. М. Толчановым. К тринадцати часам я должен был успеть в аэропорт Внуково, чтобы лететь в Киев, где проходили съемки фильма. В 16.00 приезжал на съемочную площадку, и работа продолжалась до двенадцати часов ночи. Затем из Киева летел снова в Москву. Жили мы тогда, как считалось в то время, очень далеко от центра, в районе ныне «Коломенского» метро, поэтому, не заезжая домой, я добирался до училища. Это было уже около пяти часов утра. Меня пускали в гимнастический зал, я падал как убитый на маты, спал два-три

часа, а уже в девять часов на репетициях произносил монолог Чацкого:

Чуть свет — уж на ногах! И я у ваших ног…
Удивлены?.. А между тем…
Я в сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше семисот пронесся…

Как это было похоже на правду, на обстоятельства моей жизни. Даже расстояние, которое покрывал (правда, не за сорок пять часов, а много быстрее), близко расстоянию от Киева до Москвы. И такой жизни у меня было около трех месяцев. Сам удивляюсь, как все это выдержал, как хватило сил. Но в молодости силы восстанавливаются скоро. Думаю, что те утренние росы в деревне, купания, ночные тому же способствовали, ну и, конечно, Павка Корчагин, кем я жил, с кого мог брать пример, кто давал новые и новые силы в жизни, в работе, кто научил меня упорству, терпимости в достижении поставленной цели.

Сразу же после выхода фильма «Павел Корчагин» вокруг него разгорелись острейшие дискуссии — на различных обсуждениях фильма, на страницах газет и журналов. Очень много было разноречивых суждений о нем, кажется, никого он не оставил равнодушным. Никогда не забуду самого первого обсуждения, нет, пожалуй, здесь это слово не подходит — драки вокруг Павки Корчагина в Киевском политехническом институте. Фильм еще не вышел на экран, только что был снят и смонтирован, и нам не терпелось опробовать его на зрителе. Коробки с пленкой перенесли через улицу в институт. Зал был набит до отказа. Впервые я видел, какую ответную волну зрителей может вызвать фильм! Около семи часов после просмотра киноленты шла дискуссия, да еще какая, доходившая чуть ли не до физического воздействия, когда за полу пиджака стаскивали с трибуны одного оратора и вступали в спор другие.

Многие фильм не приняли, считая, что Павка получился излишне мрачен, жертвенен, лишен романтики, оптимизма. «Павел в книге — личность многогранная, а в фильме он одноцветен, в нем больше трагизма, чем романтики», — говорили одни. Им отвечали: «Это героический образ, созданный людьми, которые посмотрели в прошлое, потрясенные подвигом наших отцов». — «Он был наш — простецкий, улыбчивый парень, и все мы были улыбчивые и простецкие, — кричали следующие — и мы любили друг друга, потому что были молоды, а этот ходит какой-то зашоренный, словно святой!» Другие столь же взволнованно

отвечали им: «Нам было не до улыбок, не до любви, мы делали великое дело!»

То, что Павку называли «святым», меня, как и режиссеров, даже радовало, значит, зрители почувствовали сверхзадачу фильма, значит, то, что мы хотели донести до них, получилось, мы и создавали образ максималиста, беззаветно преданного своему делу, идее.

Интересны уже сами по себе заголовки статей в печати: «А так ли закалялась сталь?» — спрашивали трое студентов в «Комсомольской правде». «Сталь закалялась не так» — вторили им другие. И далее поясняли почему: «Нет приподнятости, бодрости, раскованности… Где Павел-заводила? Где веселый гармонист, где вихрастый жизнелюб? Ведь комсомольцы двадцатых годов и любили, и женились, и умели жить семьей…» — «А вы что думаете об этом фильме?» — спрашивали третьи. «Нам нравится именно такой Павка, — вступались за фильм те, кто его приняли, — что он заставляет задуматься сегодняшнее поколение, а не слишком ли все легко нам дается, по-настоящему ли мы ценим то, что добыли для нас отцы и деды, не слишком ли мы легкомысленны в жизни?»

Затем включались в дискуссию режиссеры, писатели, критики и так же страстно, взволнованно, категорически. «Грязь, вши, тиф. Ничего светлого. Мы умели радоваться жизни, а не ходили обреченными на страдания», — говорил И. Пырьев. «Да, картина «вшивая», — вступал в полемику Ф. Эрмлер. — Но такова была правда. Пусть молодые посмотрят, какой кровью их отцы платили за то, чтобы сегодня они могли учиться в университетах!» — «Да, жертвенность, да, напряжение духа, да, да, да! — вступала в защиту авторов фильма Л. Погожева. — Традиционный кинематографический паренек из народа, вояка с гитарой и песенкой здесь отсутствует. Но авторы имели право на такую трактовку…» — «В картине есть жертвенность, — писал о фильме драматург Н. Погодин. — Но не надо бояться слов… Ибо если люди чем-то жертвуют и есть жертвы, то как же не быть жертвенности? Из страшного, из выходящего за пределы обычного рождается высокое содержание подвига… Я смотрю на экран, вижу лицо, глаза, весь облик этого человека, и мне в мои годы становится стыдно за себя, стыдно за какие-то свои сетования, неудовольствия, за свое поведение».

Думаю, что несогласие зрителей пятидесятых годов с фильмом тоже в какой-то степени было оправданно. Новая молодежь жила и училась, работала не в условиях двадцатых годов, и сухим аскетизмом ее трудно было увлечь. Так что все эти споры вокруг фильма, согласия и несогласия с ним, вероятно,

закономерны. Все зависело оттого, как, с каких позиций, какого жизненного опыта посмотреть на то, что происходит в фильме. Конечно, отказ авторов фильма от пересказа судьбы Корчагина, отказ от показа юношеского романтизма героя, лирической темы — все это и не могло не вызвать возражений многих зрителей. Но не зря же в финале фильма Корчагин спрашивает: «Вспомнят люди про это или не вспомнят? Может, найдутся, которые скажут: не было этого? Не спали вповалку, не мерзли, не кормили вшей?.. Пусть помнят, пусть все помнят, как мерзли, голодали, холодали, все, все, все!..»

Создатели фильма поставили перед собой более локальную задачу, чем экранизировать весь роман «от и до», сосредоточив внимание на одной главной теме романа — трудового подвига комсомольцев двадцатых годов. И эта задача, мне кажется, была выполнена. «Вчера мы всей бригадой смотрели по телевидению картину «Павел Корчагин», — читаю одно из многочисленных писем, какие получал после выхода фильма. — Картина кончилась, а мы сидим. Молчим. До чего же сердце у нас расшевелило. Это такой фильм, что хочется сделать самое трудное, самое нужное…» Вот он, ответ на вопрос, нужен ли такой герой, имеет ли он право на жизнь.

Не могу удержаться, чтобы не привести письма моей корреспондентки, с которой у меня установилась долгая переписка.

> «Здравствуйте, Василий Семенович! Я ни разу не видела Вас: потеряла зрение в 6-м классе. Пишу Вам как человеку, который помог мне в самый трудный момент моей жизни. Неправда, что фильмы только смотрят. Я научилась их слушать. До сих пор слышу Ваш голос, голос Павки Корчагина, верные слова: «Жизнь дается человеку один раз…
>
> Островского я полюбила давно. Но, потеряв зрение, думала, что у меня никогда не хватит сил и мужества бороться за жизнь и счастье до последнего дыхания. Мое состояние было ужасным.
>
> Но вот мы с папой идем в кинотеатр. Все взоры устремлены на экран. Смотрю и я. И вдруг вижу, слушаю и вижу. Вот ты какой, Павка, было и тебе трудно, порой сдавали нервы, казалось, что жизнь кончена. Но ты не такой слабак, ты сделал все, что мог, даже больше.
>
> И вот я снова за школьной партой. Трудно, хочется бросить книги, но вспоминаю голос коммуниста Корчагина и становлюсь крепче, набираюсь сил. Учеба,

медицинские кабинеты… А летом предстоит еще одно испытание: сложная операция.

С надеждой вновь увидеть мир, свет, небо я не расстаюсь. Я буду видеть. Увижу папу, сестру, друзей, увижу Вас…

Написала все откровенно потому, что искренне верю в то, что Вы и наш любимый Корчагин очень близки по духу, по целям… Не знаю, как лучше сказать.

С уважением. Комсомолка Люба Ржевская».

Я получаю много писем и не имею возможности отвечать на все, но на это письмо Любы, помню, ответил моментально, молниеносно. И вот ее второе письмо:

«…Много-много ласковых слов слышу я, к ним почти привыкла. А Ваши звучали по-новому, слова Ваши не успокаивали, а волновали, на мгновение мне показалось, что я вижу… Мне иногда кажется, что Вы поймете меня лучше, чем кто-либо другой, знающий про меня все. Вы артист, это ко многому обязывает…

Если все кончится благополучно и мне вновь засветит солнышко, обязательно постараюсь попасть в Ваш театр. Спасибо за теплые слова.

Люба».

И наконец получаю ее третье письмо:

«…Вот уж целых два дня я вижу свет!.. Как мне благодарить Вас, ведь Вы помогли мне поверить, что за лучшее в жизни надо бороться. Мне сделали две операции, было больно и страшно. Но теперь снова жизнь.

Я хочу, чтобы Вы были так же счастливы, желаю Вам таких же чудесных ролей, как роль моего лучшего в мире Павки…»

Вот она какая бывает, награда за труд, и что может быть выше такого признания высокой миссий искусства! В письмах Любы и подтверждение величайшей силы высоких идей (что ж мы сегодня их так стесняемся выражать?), и выражение глубокого художественного воздействия произведения литературы и явления искусства на человека.

Конечно, это не единственный случай, когда роли актерские помогают людям жить, помогают делать выбор в жизни, найти выход из самого затруднительного положения. Теперь понимаю,

как это хорошо, что получал такие письма от зрителей в самом начале своего творческого пути. Они заставили молодого, еще совсем неопытного актера всерьез задуматься о своей профессии, осознать ее значимость и ответственность.

И хотя в нашем фильме Павка получился больше реалист, чем романтик, меня как актера больше всего привлекает в нем именно сплав реализма и романтизма. В своих героях я стремлюсь находить это соединение реальности человеческих черт с богатством, незаурядностью, романтической приподнятостью его духовной жизни. Именно это и объединяет многих моих героев при всей несхожести возрастов, судеб, социального происхождения. Это же я старался сохранить, несмотря на режиссерскую заданность, и в моем Павке Корчагине.

«Если ты жаждешь чуда — сделай его», — говорит капитан Грэй в «Алых парусах» Александра Грина. Стремление творить чудо — философия сильных, духовно богатых людей. Да, романтика может быть и светлым сном человечества, и его детскими, несбыточными мечтами. Но есть и другая — солнечная романтика Подвига, Добра, Человечности. Причем романтика свойственна не одной лишь юности, это свойство человеческой души независимо от возраста. Это как слух, как голос, как ощущение цвета. Она тоже дар природы. Можно, вероятно, жить и без нее, но тогда жизнь становится беднее, тусклее, зауряднее. Мне всегда радостно смотреть на людей, душа которых не разъедена практицизмом, мелочностью, рационализмом. Это мне и очень дорого в Корчагине. Вглядываясь в него, понимаешь, что романтизм — это свойство лишь незаурядных личностей и что «безумство храбрых» существует по самому высокому счету, и проявляется оно не в каком-то фантастическом мире, а в реальной жизни.

Актер по-разному относится к своему герою. Одного он должен высмеять, к другому вызвать жалость, сочувствие, третьего должен заставить зрителя полюбить. К Павке я отношусь благоговейно. Он дал мне закалку на всю жизнь, стал своего рода жизненным университетом, научил очень многому, с детских лет и по сегодняшний день идет рядом со мной, предостерегая от неверных шагов, поступков, помогая в трудные моменты жизни. Считаю работу над Корчагиным важнейшей в моей актерской биографии. Личность, подобная герою Н. Островского, не может не влиять на человека, не стать чем-то определяющим в шкале его нравственных ценностей.

Проходят годы. Вышел и третий фильм о Павле Корчагине. На немалом пространстве шести серий авторы пытались шире раскрыть образ героя. И в этой попытке отразилось требование

нового времени. Я уверен, будут и четвертый, и пятый фильмы по роману Николая Островского, потому что каждое поколение требует своего героя. И даже наше время крушения всяких идеалов, переоценок ценностей, нравственных устоев…

Сегодня, встречаясь со зрителями, нередко слышу вопросы, чаще от молодежи, суть которых сводится к тому, как я теперь отношусь к Павке Корчагину, не зря ли всё, что было, что пришлось пережить его поколению? Нужен ли нашей молодежи его пример? Не переменилось ли мое отношение к герою?

Я всегда отвечаю: «Нет, не только не переменилось, а наоборот, я еще больше утверждаюсь в том, что он необходим сегодня и, быть может, более, чем прежде». И не потому, что он мой любимый герой, не потому, что мой первый успех в кино, моя творческая жизнь так тесно переплелись с судьбой Павки Корчагина. Я говорю: «Дай бог вам и вашим детям сохранять его веру в светлые идеалы и его решимость бороться за них. Дай вам бог силы выдержать испытания, которые выпали на нашу долю. А они нисколько не легче, чем у поколения двадцатых-тридцатых годов. Они другие и порою еще серьезнее испытывают нашу волю, гражданскую зрелость, стойкость в отстаивании своих идеалов». Не знаю, убеждаю я их в этом или нет, но подтверждение тому — сама жизнь.

Школа Вахтангова

Вот он, приют гостеприимный,
Приют любви и вольных муз,
Где с ними клятвою взаимной
Скрепили вечный мы союз…

А. С. Пушкин

Важные открытия

Наверное, покажется странным, но что поделаешь, так уж случилось, что до поступления в театральное училище имени Б. В. Щукина я ни разу не был в Вахтанговском театре, не знал даже ведущих его актеров — М. Ф. Астангова, Н. О. Гриценко, Н. С. Плотникова, Ц. Л. Мансуровой, главного режиссера театра Р. Н. Симонова, тех корифеев сцены, которые потом станут моими учителями в работе, коллегами. И конечно же, не имел никакого представления о вахтанговской школе. Это был для меня совсем другой, совершенно незнакомый, закрытый материк, своего рода планета на замке. Начал знакомиться с ней, лишь поступив в училище и получив возможность бывать на спектаклях театра, а потом и сам участвуя в них, в массовках, а потом и получив самостоятельные роли. На спектаклях бывали, разумеется, не только Театра имени Евг. Вахтангова, смотрели все подряд спектакли всех столичных и гастролирующих в Москве театров. Таким образом я старался восполнить свое незнание театра, шел процесс накопления впечатлений, знаний о театральном искусстве, знаний специфики, своеобразия различных театров и, конечно же, прежде всего — Вахтанговского.

Время моего ученичества совпало с новым возрождением в театральном искусстве. Какой радостью для всех было появление в Театре имени Вл. Маяковского «Гамлета» в постановке Н. П. Охлопкова! Какой свежестью, праздничностью, театральностью в лучшем смысле этого слова повеяло от этого спектакля! Какое оживление в театральной жизни вызвало рождение нового театра-студии «Современник»! Это было время вступления в драматургию В. Розова, А. Салынского, расцвета творчества А. Арбузова, определивших во многом репертуар театров на последующие десятилетия.

В этом общем процессе обновления театрального искусства находился и Театр имени Евг. Вахтангова. Кульминацией этого подъема будет возобновление на его сцене знаменитой «Принцессы Турандот», но пока продолжался процесс накопления сил для совершения этого взлета.

Вахтанговская школа — что это такое?.. Что такое актер Вахтанговского театра? Что это за племя такое и откуда оно взялось?

Истоки этого явления надо искать, конечно же, в его основателях, родоначальниках, заложивших новую эстетику, новое направление в театральном искусстве, и тех, кто продолжил его в новых спектаклях и новых поколениях актеров,

пришедших в театр в разные годы, в школе, которая была открыта еще до создания театра. И хотя позднее она обрела юридическую самостоятельность и получила в свое распоряжение отдельное здание, оставалась единым организмом, питаемым единой кровеносной системой, в которой обучение велось по единой методике. Да и могло ли быть иначе, когда все преподаватели училища — это актеры Вахтанговского театра или же выпускники все той же театральной школы. Обучение студентов ведется по-прежнему не только в классах училища, но и в стенах театра. Будущие актеры видят, как репетируют и играют артисты театра, наблюдают за рождением спектаклей, впитывают в себя атмосферу театра, дышат его воздухом, смешанным с потом, пылью, запахами реквизита, кулис, зрительного зала.

Каждый курс, с которым работала Цецилия Львовна, ждали удивление, восторг и благоговейное отношение к неразделимому в одном человеке педагогу, актрисе, удивительной по красоте женщине. Удивление ждало нас с первого занятия, с самой первой встречи с ней. Представьте себе первокурсников, с волнением ожидавших увидеть строгого, степенного, умудренного знаниями и опытом педагога, и не просто педагога, а известную, знающую себе цену, избалованную славой и вниманием актрису. А увидели совершенно иное, не укладывающееся в понятие «педагог»… В аудиторию вошла, нет, впорхнула, будто невесомая, молодая, искрящаяся изнутри, очаровательная, легендарная Турандот. Ничего от нашего представления о понятии «учитель». Аудитория сразу как будто наполнилась атмосферой удивительной раскованности, открытости и доброты, располагающих к доверительности, раскрепощенности. Она нам рассказывала о Вахтангове, о том, как создавался театр, первых спектаклях, актерах. Мы как завороженные слушали ее, очаровывались ее обаянием, влюблялись. Ученица Вахтангова, она как бы из первых рук передавала нам его уроки, его эстетику, его представление о театре. На ее уроках мы не замечали времени, единым желанием всех было: подольше бы они не кончались. Такие уроки западают в нас на всю жизнь, потому что они воспринимаются не только умом, но и сердцем.

Театральное училище было для нас настоящей академией не только в освоении специальных дисциплин: актерского мастерства, сценречи, занятий по пластике и т. д., но и общеобразовательного, общекультурного плана, таких, как история изобразительного искусства, музыки, классическая литература, и их вели тоже замечательные педагоги,

первоклассные специалисты в своих областях знании.

Биография училища строится не только на учителях, но и учениках, которые через какое-то время тоже становятся учителями. Так и передаются традиции театра, как по цепочке, от учителя к ученику, а от него дальше и дальше…

Учились и у старшекурсников… Те, кому довелось учиться на младших курсах училища, когда его заканчивал Ролан Быков, вспоминают, что для них он уже тогда был чуть ли не народным артистом. Вспоминают его знаменитые розыгрыши, «капустники», в которых считали за счастье участвовать. А кому не доводилось участвовать, с удовольствием становились их зрителями.

Ну а в театральном училище тем временем шла обычная жизнь. И во время учебы, и потом в театре имя Евгения Багратионовича Вахтангова звучало постоянно: и на занятиях, и на репетициях, и в беседах с педагогами, и в спорах между собой студентов. Но что это за вахтанговская школа, еще предстояло разобраться, осознать, прочувствовать всем своим существом. Конечно, много дали в этом отношении постоянные общения, встречи на спектаклях и в учебных классах с актерами вахтанговской школы и, конечно, педагогами, старавшимися передать нам основы этой школы. Но по-настоящему, всерьез освоение ее началось лишь с конкретной работой над спектаклями. И такими спектаклями для меня в училище стали: «Сверчок на печи» по произведению Ч. Диккенса, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Рюи Блаз» и «Марьон Делорм» В. Гюго, ну, и уже в театре, конечно же, «Принцесса Турандот» К. Гоцци.

Над отрывком из спектакля «Сверчок на печи» работали вместе с Татьяной Самойловой под руководством педагога Зои Константиновны Бажановой, жены замечательного советского поэта Павла Григорьевича Антокольского. Готовил я в этом отрывке роль Текльтона — ту самую роль, которую когда-то играл сам Е. Б. Вахтангов. С этой работы, по сути, я и начал всерьез знакомиться со школой Вахтангова и с ним самим, с этой легендарной личностью, с его жизнью, творчеством, с его пониманием театра. Зоя Константиновна рассказывала нам о том давнем спектакле, о том, как играли в нем первые исполнители, и затем конкретно, в работе над нашими ролями показывала нам, что есть вахтанговское, а что никакого отношения к нему не имеющее. Рассказывала и показывала, как можно играть всерьез, психологически обосновывая поступки героев, и как, пребывая в образе, играть в то же время и свое отношение к создаваемому образу, как бы со стороны поглядывая на него, одобряя или осуждая его поступки, удивляясь поведению своего героя или зная наперед, как он поступит в той или иной ситуации, и лишь

наблюдая за тем, как это произойдет.

Это была продолжительная по времени, но увлекательная, интересная и очень много дающая нам ученическая работа. Зоя Константиновна не торопила нас, терпеливо ждала, пока мы сами досконально во всем разберемся, все поймем, почувствуем это своим нутром. А когда работа над отрывком шла уже к своему завершению, однажды пригласила на репетицию Павла Григорьевича Антокольского. Тогда я впервые увидел его — этого человека-легенду, «папу» поэтов, как его называли в своей среде сами поэты, причем поэты самых разных поколений, разного поэтического уровня, различных творческих ориентаций.

В репетиционный зал училища он вошел, нет, ворвался, влетел, как влетает смерч, тайфун. Это был Везувий, извергающий лавины эмоций, энергии, движения, мысли, идей. Сам маленького росточка, он буквально заполнял собою все пространство, где бы ни оказывался. Посмотрев отрывок, не успели мы закончить, он подлетел ко мне, расцеловал, приговаривая: «Замечательно, замечательно, неверно играешь Текльтона, поразительно неверно. Я помню, как его играл Евгений Багратионович во Второй студии МХАТа. Вот он играл правильно, а ты неправильно играешь, Вася».

Зоя Константиновна, видя мою растерянность, пыталась остановить его: «Да ладно тебе, Паша, он ведь еще студент». — «Ах да, — спохватился он, — я совсем забыл. Ну, прости меня, я совсем забыл. Я думал, что он уже актер. Ну, прости».

И такая открытость, распахнутость, доброта были в этом человеке, что не поддаться его обаянию было просто невозможно. После того как я немножко пришел в себя после показа отрывка и столь необычной оценки моей работы, Павел Григорьевич еще сделал несколько точных замечаний по нашему исполнению. И это был подход к работе не как к учебной, ученической, а по самому высокому счету — и взгляд на нее был человека далеко не ординарного, необычайно талантливого. Нашу работу мерили уже мерками высокого искусства, и это, естественно, настраивало нас на полную серьезность в отношении к ней, на максимальную самоотдачу.

Много дала в постижении вахтанговской школы и работа на третьем курсе училища над отрывком из спектакля «Рюи Блаз» под руководством педагога и режиссера А. И. Ремизовой. Здесь мне была впервые доверена комедийная роль — Дон Сезара де Базана.

Отрывок начинался, можно сказать, экстравагантно и проходил как бы на одном дыхании: мой герой, скрываясь от преследователей, перемахнув через стену, пролезал через трубу и,

запыхавшийся, разъяренный, озорной, влетал на сцену в плаще, при шпаге, в ухе кольцо, останавливался, чтобы передохнуть, и скороговоркой, как пулеметная очередь, выпаливал первые свои слова:

Ну и события. Я ими потрясен,
Как мокрый пес водой, что отряхает он.
Едва попал в Мадрид, вдруг…
…Путь мне прегражден высокою стеной,
Перемахнув ее в один момент, как птица,
Я вижу дом… решил я там укрыться…

Мне, видимо, удалось передать ощущение погони, долгой, гигантской гонки после двух недель преследования, потому что, когда наконец осадил себя, по залу прокатился хохот. Реакция зрительного зала на появление Дон Сезара де Базана, как на крыльях, подняла и понесла меня дальше. Я уже не успевал за собой, за своими словами, не мог остановиться. Для меня гонка еще продолжалась, хотя опасность уже и миновала, но инерция гонки еще сохранялась.

Как важна актеру первая реакция зрительного зала, первая поддержка, первое одобрение того, что ты сделал. Потом становится все легче и проще. Но первое одобрение зрителей дает актеру сознание того, что ты все делаешь верно, продолжай творить. И как тяжело бывает, когда не слышишь, не чувствуешь этой зрительской отдачи, одобрения. Как трудно потом дальше играть — одни актеры начинают заискивать перед зрителями, стараясь любыми путями все же вызвать эту делаемую реакцию зрительного зала, другие — сникают, начинают чувствовать, что у них ничего не получается, и это отражается на всем исполнении дальше, давит тяжелым грузом. Для меня же все произошло самым благоприятным образом. Роль как нельзя лучше совпадала с моими актерскими данными, с молодостью, озорством, лихостью. Все, что делал мой герой, мне безотчетно нравилось, и я играл его с большим удовольствием, что, очевидно, чувствовалось, передавалось зрителям. Мастерства там еще было немного, но был темперамент, и он меня захлестывал, нес дальше. Подхваченный этой волной, я безоглядно мчался вперед, не зная, как притормозить, а притормозить надо было. В сцене нужны были паузы, акценты, меня же нес темперамент, инерция — на этом, собственно, и держалась вся сцена. Была сплошная скороговорка. Мне из зала кричали: «Т-п-р-р!.. Остановись!..» Но остановиться уже было невозможно. В конце был взрыв аплодисментов. Но то были аплодисменты скорее удивления от

увиденного, чем мастерству, профессионализму. Его явно не хватало. И остановись я в этом галопе, в этой гонке, возможно, и не справился бы с отрывком, не хватило бы профессионализма. А тут лихо промчался перед зрителями, вызвав даже восторг своих сокурсников. После показа они подходили ко мне, говорили, что не поняли почти ни одного слова, но было интересно. Они не успели по-настоящему рассмотреть, что произошло на сцене, только удивились случившемуся. Работа мне была зачтена.

Педагогов тоже заинтересовал во мне, видимо, пока только, так сказать, материал, при хорошей обработке которого в будущем могло что-то получаться. Сам же я после этого отрывка понял, что самое высокое искусство — не только иметь темперамент, но еще и уметь им управлять, разумно распоряжаться, уметь вовремя тормозить, сдерживать себя, чтобы точнее донести слово, мысль, состояние героя. Первого во мне было с избытком, а вот второго явно недостаточно, его еще надо было добирать, и немало.

С озорством, с радостью играли этот спектакль. Получали настоящее наслаждение от импровизации, которую позволено нам было использовать в этой работе почти без ограничений. При первом же показе нашей работы в учебном театре в ходе действия я вдруг почувствовал, интуиция подсказала, что один из эпизодов можно сыграть по-другому, и, как показалось, лучше, чем это было предусмотрено в процессе репетиций. Фантазия направляла меня во время спектакля несколько по иному пути. Перед тем как решиться на импровизацию, я на мгновение как-то приостановился, застыл в нерешительности, а затем, решив, «будь что будет», пошел по пути, подсказанному внутренним голосом. Зрителям эта сцена понравилась, педагоги тоже ее приняли. После спектакля Ремизова только сказала: «Все напутал, но хорошо напутал, молодец».

Это было моим открытием, сделанным еще на студенческой скамье, заключавшимся в том, что никогда не поздно искать оригинальное решение, не надо бояться импровизации, бояться ломать каноны, если, разумеется, твои действия оправданны, обоснованны, логичны. К тому же импровизация — в духе вахтанговской школы.

На том же спектакле «Рюи Блаз» сделал для себя еще одно важное открытие — натурализм на сцене ни в какой степени не приемлем. Сделал его после того, как во время спектакля пытался есть курицу. Для того чтобы было естественно и аппетитнее это делать, я перед спектаклем не ел целый день, готовился к сцене «с курицей». Но вот наступила долгожданная сцена, и какой же я испытал ужас, когда, откусив кусок от этой злополучной курицы,

никак не мог его проглотить — слюна забила рот, и я буквально давился им. Этот урок о мере сценической условности запомнился на всю жизнь.

Еще одним подтверждением неприемлемости натурализма в искусстве был в моей практике уже позднее случай во время съемок фильма «Иду на грозу» по Д. Гранину, где я играл Олега Тулина. Нам с актером Александром Белявским предстояло сыграть сцену опьянения, которая у нас долго не получалась. Тогда режиссер фильма Сергей Микаэлян посоветовал, судя по всему, уже от отчаяния, взять четвертинку и по-настоящему ее распить. Мы так и сделали. После перерыва пришли на съемочную площадку, нас от тепла осветительной аппаратуры развезло, и мы такого «наиграли» с Сашей Белявским, что режиссер, посмотрев на нас, скомандовал: «Стоп!» Съемки были прекращены. На следующий день, уже совершенно трезвые, мы сыграли эту сцену более правдоподобно и приемлемо, чем накануне, и она вошла в фильм.

Этот случай еще раз подтверждает и другую мысль, высказанную ранее, — чем пьянее человек на сцене или перед кинокамерой, тем трезвее он должен быть на самом деле, чем фантастичнее сцена, тем рассчитаннее все должно быть в ней, чем эмоциональнее кусок роли, тем строже должен контролировать себя актер, иначе это состояние актера может завести его в такую патологию, из которой трудно будет уже выбраться. И наконец, чем сильнее у твоего героя текут слезы горя, отчаяния, тем сладостнее должно быть тебе, актеру, от того, что тебе так хорошо, органично, без нажима удается передать состояние твоего героя. Но не остановись ты вовремя в своих рыданиях — можешь погубить всю сцену и даже загубить спектакль. Считаю глупостью, когда говорят порою о том, что кто-то из актеров так вошел в роль, что себя не помнил. Если до этого дело доходит, считаю, это уже не искусство, а патология. Чем сильнее ты доносишь чувства своего героя, тем трезвее должен быть твой ум, контролирующий твои действия, иначе, потеряв самообладание, самоконтроль, он может изображать совсем не то, что требуется по спектаклю, по роли.

«Если бы мы в самом деле переживали чувства своих героев, — признавался Николай Константинович Черкасов, — то, естественно, после одного из первых спектаклей мы не смогли бы миновать психиатрической лечебницы. Исполняя роль Ивана Грозного в первой серии одноименного фильма, я десять или двенадцать раз (не считая репетиций) переживал тяжелую болезнь и смерть своей верной подруги, царицы Анастасии. А играя ту же роль в театре, в «Великом государе», я около трехсот

раз (также не считая репетиций) в припадке гнева убивал своего любимого сына от брака с Анастасией — царевича Ивана. Нетрудно представить себе, что случилось бы со мной, если бы я переживал эти сцены подлинными чувствами, в полную силу настоящих человеческих эмоций!.. Все дело в том, что, находясь в радостном состоянии творческого процесса, мы в силу природной склонности к артистической профессии, в меру своего дарования и профессионального умения творчески переживаем эти чувства, создавая у зрителя иллюзию подлинной достоверности наших переживаний».

Эти слова были написаны человеком, прошедшим большую школу искусства, познавшим многие ее тайны.

Да, актер обязательно должен слышать себя и видеть все вокруг, он как бы раздваивается, ведет роль и в то же время постоянно себя контролирует: «Правильно ли я все делаю? Не увлекаюсь ли чрезмерно? В том ли русле, в заданном ключе играю?» Становясь персонажем, он при этом не перестает быть и самим собой, ведь в создаваемый образ он вкладывает свои эмоции, свой темперамент, свое понимание того, что играет.

Несколько опережая события, хочу заметить, что более чем за сорок лет актерской биографии мне довелось сыграть всего лишь три комедийные роли. Следующую комедийную роль мне пришлось ждать десять лет, а третью, и пока последнюю, двадцать четыре года. Ровно столько лет прошло от того спектакля «Золушка» и до «Старинных водевилей», где я снова встретился с комедийной ролью.

Первые семь лет работы в театре я был мало занят в репертуаре театра и за небольшим исключением в ролях однoплановых, главным образом романтических — принцы, полководцы, рыцари. Я играл Артура Грэя в «Алых парусах», Фортинбраса в «Гамлете», Гостя Лауры, а затем Дон Гуана в «Каменном госте», наконец, принца Калафа в «Принцессе Турандот». А хотелось попробовать себя и в других ролях. Режиссеры же пользовались в основном внешними актерскими данными, не особенно считаясь с моим стремлением вырваться из этого круга «голубых» героев. В это время С. В. Джимбинова под руководством Р. Н. Симонова начала постановку детского спектакля «Золушка» Е. Шварца, в котором мне опять предложила сыграть… Принца. Тут уж я не выдержал, подошел к Рубену Николаевичу и взмолился дать мне какую-нибудь другую роль, объясняя, что больше не могу играть принцев, что надоели они мне. «Какую, Вася?» — недоуменно спросил он меня. «Ну, хоть Маркиза Па де Труа — острохарактерная, даже гротесковая роль, дайте мне похулиганить», — неожиданно для себя проговорил я и

сам удивился своей смелости. Рубен Николаевич от неожиданности как-то остановился, задумался и после длинной паузы начал хохотать, да так, что долго не мог остановиться. Наконец, отсмеявшись, так же неожиданно вдруг серьезно сказал: «А что?..» И было в этом «А что?» больше согласия, чем неприятия моего предложения. Хотя Рубен Николаевич, конечно же, лучше меня самого понимал, что более неподходящей роли, большего несовпадения моих данных с тем, что требовалось в этой роли, трудно было себе представить. После ролей молодых романтических героев и вдруг — древнего, ветхого старика!..

Конечно же, у меня поначалу ничего не получалось. Надо было создать реальный, правдивый, узнаваемый образ старика. Но как мы со Светланой Борисовной Джимбиновой ни бились, что ни пробовали делать — ничего не выходило. А Рубен Николаевич, видя, как я безрезультатно мучаюсь со своей ролью, ничего не говорил, а только посмеивался, мол, давай, давай, сам напросился, так теперь изволь потрудиться. Я понимал, что он меня в этой роли всерьез не воспринимает и относится к тому, что я делал, с юмором. А у меня действительно, кроме танца, который мне помогли сделать (Маркиз Па де Труа по роли — мастер балета и все время всех учит, как надо танцевать), ничего не получалось. Были в этом танце высокие смешные прыжки, всевозможные балетные па, на что Рубен Николаевич однажды заметил: «Вася, вам бы в Большой театр идти танцевать».

Время уже подходило на сцене репетировать, а у меня роль была еще совсем не готовой. И тут произошло то, что в работе Рубен Николаевич делал, особенно в последнее время, нечасто. Он остановил репетицию и, обратившись ко мне, сказал: «Вася, идите-ка в зал, садитесь». Все сразу же остановились в ожидании и предвкушении чего-то необычного и интересного. Стало ясно, что сейчас Рубен Николаевич будет показывать, как бы он сыграл эту роль. А когда он показывал — это были мгновения истинного чуда на сцене.

Он хитро посмотрел в мою сторону, улыбнулся и ушел за кулисы. Все стали стекаться в зал: и те, кто были заняты в спектакле, и свободные от него, но находились в это время в театре, пришли работники реквизитных цехов, вспомогательный, технический состав. Всем было интересно, что сейчас произойдет. А у меня поджилки начали трястись, я-то знал, что после того, как он сыграет кусочек роли, непременно скажет: «Повторить!» Он всегда так делал. Легко сказать: «Повторить!», а как это сделать после него?.. Дело это было почти всегда безнадежное.

Симонов вызвал к себе двух студентов, и через несколько минут я услышал в свой адрес: «Вася, смотрите!..» Заиграла

какая-то легкая танцевальная музыка, и он появился… С двух сторон его вели, а точнее, несли на руках два студента, несли, можно сказать, по частям, часто останавливаясь, не потерять бы чего. На Маркизе Па де Труа был плащ, с подбородка свисала длинная белая борода, в руке он держал палку, на самом кончике носа едва держались очки, а поверх очков на всех глядели хитрые, прищуренные глаза.

Зал сразу же разразился хохотом, который не умолкал до конца показа. Сопровождавшие его довели до середины сцены и хотели оставить одного, но шагу не могли от него сделать — у Маркиза то нога подгибалась в колене, то все тело поведет куда-то в сторону, то рука дернется. Он оседал то справа, то слева, кренился то в одну, то в другую сторону, цепляясь за молодых людей, так что им то и дело приходилось его поддерживать, пока, наконец, он не застыл в оптимальном положении полного равновесия, и тогда только-тихо-тихо начинали отходить от него, чтобы, не дай бог, от движения воздуха он снова не покачнулся и не упал.

В зале все это время стоял гомерический хохот. Рубен Николаевич импровизировал на ходу, да так, что глаз невозможно было оторвать. Меня же все больше и больше охватывал ужас от ожидания его коронного: «Повторить!» Я понимал, что так мне никогда не повторить, и сидел уже весь мокрый от холодного пота в ожидании своей участи.

Потом Рубен Николаевич начал показывать придворным разные танцевальные па, учил их, как надо танцевать. Показывал, а сам, скосив глаз в мою сторону, проговорил: «Вася, а прыгать будешь, как ты, а не я, по-настоящему».

Наконец Симонов остановился, снял бороду, очки и тихо, как о чем-то само собой разумеющемся и обычном, произнес: «Повторить!» На этом слове в зале раздался хохот не меньше, чем во время исполнения им отрывка. Я не знал, что делать, и, не найдя ничего лучшего, обратился к нему: «Рубен Николаевич, можно я завтра повторю?» На что он резко ответил: «Нет! Сегодня, сейчас, иначе ты больше никогда не выйдешь на сцену в этой роли. — И опять добавил: — Повторить!»

От безвыходности положения, от злости, от отчаяния я рванулся на сцену, как, наверное, бросаются на амбразуру, зашел за кулисы, набросил на себя тот же халат, в котором только что выходил Рубен Николаевич, приклеил бороду, надел очки, взял палку и в сопровождении тех же студентов вышел на сцену, как на Голгофу, как на смерть. Я знал, что ничего хорошего меня не ждет, потому что ничего, кроме ужаса и украинского упрямства во мне тогда не было. Но я твердо знал, что должен выйти, чего

бы это мне ни стоило. Каким-то седьмым чувством понимал, что сейчас, здесь, в этот самый момент решается не только вопрос — буду или нет играть эту роль вздорного старикашки из сказки, а решалась во многом моя актерская судьба, проверялись мои человеческие качества — выдержу или отступлю, сдамся.

Пытался делать точно то, что Рубен Николаевич, говорить то же, что и он, а в зале стояла гробовая тишина. Мне казалось, что это длится вечность, что вот-вот сорвусь, не выдержу, ждал, что ну хоть кто-нибудь, хоть один человек в зале засмеется. Но на протяжении всей сцены стояла мертвая тишина и ничто, ни один звук ее не нарушил. Едва закончив отрывок, я тут же без паузы обратился к Рубену Николаевичу с просьбой попробовать еще раз. На что он ответил: «Правильно, Вася, давай еще, пробуй». Эту сцену я повторял раз семь кряду, без перерыва, без отдыха, не обращая внимания уже на то, как реагирует зал на мое исполнение. Начал отрабатывать роль до мельчайших деталей, до отдельных штрихов, потому что понимал, что из них складывается характер и в целом роль. А когда где-то уже в конце репетиции услышал в зале смех, это было для меня величайшей наградой за смелость, на которую решился, выйдя после Симонова на сцену, за упорство, за труд, за испытание, которое, по сути, сам себе уготовил, вызвавшись играть эту, как оказалось, очень непростую роль.

Потом роль Маркиза Па де Труа стала одной из моих любимых ролей. В ней я мог импровизировать, находил все новые и новые штрихи к портрету, буквально купался в этой роли, испытывал настоящую радость оттого, как принимали зрители, как реагировали на все, что делал в ней, испытывал удовольствие от моментальной зрительской отдачи, которая бывает в комедийном спектакле, в комедийной роли.

Спектакль был поставлен в той же импровизационной манере, присущей вахтанговской школе игры, доставляя всем исполнителям и, надеюсь, зрителям немало радости. Ну а для меня он был еще одним серьезным уроком в ее постижении и испытанием на прочность.

Сыграв эти две роли, я сделал для себя вывод: какое же счастье играть в комедии, приносить радость зрителям, дарить им доброе, веселое настроение и самому получать от этого удовольствие. Играя в комедии, актер тут же получает зрительскую отдачу. Если какой-то кусочек роли сыгран удачно или же реплика подана точно, в комедийном ключе, сразу же слышишь ответ зрительного зала, сразу видишь результат своей работы. Необычайное, радостное это чувство — слышать реакцию зала, слышать смех, волнение, каждый шорох зрителей. Вот

поэтому с особой завистью смотрю на актеров, постоянно выступающих в комедийных ролях.

Любая учебная работа, любая разученная в спектакле или отрывке роль неизменно что-то дает в процессе освоения профессии и молодому актеру, и уже умудренному опытом, и тем более ученику, для которого все ново, все полезно в познавательном отношении, каждый шаг которого сопряжен с открытиями. Необычайно полезной в этом отношении стала для меня работа в училище с такими педагогами, как Цецилия Львовна Мансурова, Владимир Иванович Москвин, сын знаменитого артиста МХАТа Ивана Михайловича Москвина, и преподаватель французского языка Ада Владимировна Брискиндова над отрывком из спектакля «Марьон Делорм» В. Гюго на французском языке.

Цецилия Львовна Мансурова — руководитель нашего курса — это гордость Вахтанговского театра, актриса ни на кого не похожая, яркая, самобытная. Но для нас она была еще и незаменимым педагогом. Она обладала помимо многих других достоинств еще одним неоценимым качеством — располагать к себе студентов, снимать напряжение, скованность, зажатость, создавать на своем курсе атмосферу студийности. Нас не надо было вскрывать, как консервную банку, для того, чтобы извлечь оттуда содержимое. Мы сами стремились к ней со всеми своими сомнениями, находками, удачами и неудачами и всегда находили ее понимание, успокоение или, наоборот, получали такой заряд энергии, веры в себя, которого могло бы хватить на решение не одной самой сложной задачи. А как это важно, особенно в такой профессии, как наша, уметь открыть в человеке художника, его способности или талант, это уж кому что отпущено природой. В творческом вузе обучение — это не просто процесс познания, а процесс выявления дарования и его совершенствования. Здесь делается штучный товар и работа ведется с каждым студентом индивидуально. Не случайно в творческом вузе на каждого студента много больше педагогов, чем в любом другом. Индивидуальный подход к каждому студенту здесь необходим, потому что будущий актер должен не просто ответить на вопрос педагога о чем-то: знает — ответит, не знает — не получит зачета. В обучении актерской профессии все сложнее. В театральном училище он не только отвечает урок, а раскрывается в своих чувствах, эмоционально отзывается на предложенные педагогом условия игры, обнажает, можно сказать, свои нервные окончания. Здесь помимо общей задачи для всех вузов — обучения, накопления знаний, воспитания человека происходит раскрытие художника, его, и только его, творческой индивидуальности,

свойственной только одному ему манеры исполнения. А как это важно — воспитать самобытного, ни на кого не похожего актера, имеющего свой творческий почерк, несущего свою тему в искусстве. Но этого можно достигнуть лишь в личном контакте педагога со студентом, в обстановке доверительности, раскрепощенности, в такой обстановке легче выявляется дарование студента или же обнаруживается его отсутствие. Как раскроется тот или другой студент, какой процент отдачи будет от него, какой бес или гений сидит в нем — сразу не скажешь, не предугадаешь, да и в течение довольно длительного времени тоже не всегда возможно это сделать. Вот почему так ценю качество педагога — умение создавать атмосферу настоящей студийности, больше всего располагающей к выявлению и формированию творческой личности.

Справедливости ради надо сказать, что и другие педагоги училища умело поддерживали, эту творческую атмосферу в своих группах. Старательно оберегал ее и сам ректор училища, замечательный режиссер и педагог, один из старейших вахтанговцев, Борис Евгеньевич Захава. Все студенты любили его, и он знал каждого не только по фамилии, а в лицо, по имени, по сыгранным ролям в отрывках и спектаклях. Некоторые педагоги училища нередко брали нас к себе домой и там занимались с нами. Делалось это (о чем мы позднее только начали догадываться) подчас сознательно, чтобы подкормить некоторых из нас. В студенческую пору, да еще в то время, особенно в малообеспеченных семьях, достатка не было.

И как это важно было для меня — после студийной обстановки Дворца культуры ЗИЛа попасть именно в такие руки, в ту же обстановку полной раскрепощенности, открытости, доброжелательности, терпимости. Особенно делаю акцент на этих педагогических качествах, потому что при отсутствии их (а и такое, к сожалению, в жизни нередко) студенты моментально зажимаются и настолько, что из них уже силой не вытащишь их своего, настоящего, никакими силами не разбудить их темперамент. А вот Цецилия Львовна делала это просто блистательно. Она умела в студенте открыть и разбудить темперамент, да так, что мы сами порою удивлялись себе, удивлялись тому, откуда что берется. При этом она не допускала менторства и, если видела, что кто-то после первого же успеха возомнил о себе уж слишком много, моментально самым решительным образом ставила такого студента на место. Держала себя со всеми студентами на равных, но при этом не сама нисходила до нашего уровня, а нас подтягивала к своему. Ну а высота у нее была просто головокружительная. Единственное,

пожалуй, что ей с трудом давалось, — это, как ни покажется странным, для актера вахтанговской школы внешняя форма спектакля. Отрывки и спектакли, над которыми она работала, всегда безукоризненно были выстроены по внутренней логике развития событий, по психологической точности, выверенности, в доведении действующих лиц. Когда нужно было психологически обосновать роль, найти внутреннее состояние героя — здесь ей просто не было равных, но не всегда могла найти общий рисунок роли, нужную мизансцену и в целом форму спектакля. Именно в этой связи я и вспомнил работу над отрывком спектакля «Марьон Делорм».

Репетиции уже подходили к концу. Вроде бы все в нем было уже сделано, выстроено по линии взаимоотношения героев, психологически все выверено, но чего-то не хватало. Не было впечатления законченности, готовности работы. Сколько ни бились, не могли заключить все это в какую-то яркую художественную форму спектакля, не могли найти мизансцену центральной сцены — встречи Дидье и Марьон. Цецилия Львовна нервничала. Актеры все вроде бы делали верно, внутренне готовы вылить все, что у них накоплено в процессе репетиции, а как это сделать, чтобы это было сильно, ярко, образно?

Зная за собой такую слабость по части формы, Цецилия Львовна пригласила на одну из репетиций Владимира Ивановича Москвина.

Он не торопясь вошел в репетиционный зал, закрыл за собой дверь, медленно опустился вниз, на пол, и в таком положении остался сидеть — это была его любимая поза. Сказал: «Начинайте», — и так неподвижно, молча, не выражая никаких эмоций, просидел до конца отрывка. А когда мы закончили, так же медленно поднялся, взял лежавший в стороне ящик и поставил его в центре сцены. Затем посадил на него спиной к зрителям меня, широко расставил мне ноги, руки, упершись ладонями в колени. Из зала таким образом была видна застывшая в крайнем напряжении мужская фигура, скованная какой-то неведомой силой.

А смысл сцены заключался в следующем… Дидье приговорен к смертной казни. Перед казнью к нему приходит Марьон. Но чтобы пройти к нему и затем предложить ему освобождение, как было задумано, она должна была пойти на унижение, поступиться честью. Дидье сразу же понял, каким образом ей удалось к нему проникнуть, отворачивается от нее и в таком состоянии, не шелохнувшись, не повернув к ней лица, проводит почти всю сцену. Марьон же, чувствуя свою вину перед ним, ходит вокруг него, ища пощады, снисхождения.

Владимир Иванович, стараясь вызвать ненависть, непримиримость к неверной, разжечь во мне страсть, темперамент, кричал в это время: «Уничтожь, уничтожь ее!.. Она тебе изменила! Наливайся, наливайся, думай, чем ее сейчас убить. Ненавидь, ненавидь ее, неверную, не подпускай к себе и держи на расстоянии до конца сцены!»

И я «уничтожал» ее словами, словно тяжелыми пощечинами хлестал ее по лицу, наотмашь:

Дойти до этого — вот ужас, в самом деле!
Ведь это срам, еще не виданный доселе…
О женщина! Ну чем, скажи, был виноват
Тот, кто любил тебя, как самый нежный брат?..

Москвин не любил дробить сцены, пользовался всегда широкими, мощными мазками, копал, что называется, по самой глубине. Это было приобщение нас к настоящему театру, к выражению сильных человеческих страстей, большой мысли.

Установленная Владимиром Ивановичем мизансцена сохранялась до момента, пока Дидье наконец не прощал свою возлюбленную, пока осознавал, что сделала она это для него и ради него и что иного выхода у нее не было. Из-за него пошла на страшное унижение, на такую жертву, чтобы спасти его. Осознав все это и внутренне переборов себя, Дидье медленно начинает «оттаивать». Оцепенение сменяется рыданием. Он поднимается, берет Марьон за голову, проводит ладонью по ее лицу, становится передней на колени, и начинается его монолог «оттаивания»:

Приди ко мне!.. Теперь спрошу у вас,
Кто б равнодушно мог в такой жестокий час
Не попрощаться с ней, несчастной, нежной, смелой,
Которая ему так предалась всецело?..
Я злым с тобою был. Господь, тебя карая,
Меня тебе послал… О, как я был не прав…
Небесный ангел ты, замаранный землею,
Мари, жена моя, возлюбленная мною,
Во имя Господа, — к которому иду, —
Тебя прощаю я… Дорогая, жду:
И ты меня простишь!

По окончании отрывка радостная Цецилия Львовна подбежала к Владимиру Ивановичу, обняла, расцеловала со словами: «Я же знала, я чувствовала, что здесь не хватает всего

чуть-чуть — и они полетят». В принципе, так оно и было, не хватало чуть-чуть, но как много значит в искусстве это «чуть-чуть». Вот что такое мизансцена в спектакле, что такое соединение формы и содержания в нем.

Отрывок играли на французском языке, но никакого перевода не требовалось, все было понятно по выстроенности его, по психологической точности в поведении героев. Отрывок был признан лучшим на курсе, несколько раз показывался на сценах ВТО, ЦДРИ, по телевидению и везде имел успех.

На показе этого отрывка я впервые познакомился в работе с Рубеном Николаевичем Симоновым — учеником Евгения Багратионовича Вахтангова и руководителем театра его имени. Посмотрев отрывок, он буквально выскочил на сцену, поздравил нас, подсказал мне еще два-три штриха, потребовал, чтобы мы тут же сыграли, как он говорил. Эта работа во многом способствовала тому, что меня потом пригласили в труппу Вахтанговского театра.

Я пока только назвал, но ничего не сказал о третьем педагоге, помогавшем делать этот отрывок, — Аде Владимировне Брискиндовой. Ее роль в училище не ограничивалась только преподаванием французского языка. Человек большой культуры, высокого вкуса, она несла на себе большую просветительскую миссию прививала нам высокий вкус, приобщала к французской классике, была инициатором постановки отрывков на французском языке и делала все это с большой заинтересованностью, любовью, бескорыстно. Все студенты тянулись к ней, искали совместной работы и, как правило, потом, уже после окончания училища, еще подолгу сохраняли и сохраняют самые добрые отношения — творческие и дружеские.

Так получалось, что меня как будто специально передавали из рук в руки очень талантливые, бескорыстные, добрые люди. Не имея возможности получить хорошее образование дома (отец мой окончил три класса школы, мама совсем неграмотная), я все это получал в общении с очень интересными людьми, с лихвой восполнявшими мои пробелы в воспитании. Готовя к актерской профессии, они формировали меня духовно, прививали хороший вкус, культуру.

Еще одним благоприятствующим моментом в воспитании было то, что почти все мои друзья были старше меня по возрасту, и я на правах младшего постоянно чему-нибудь у них учился. Они знали больше меня, имели жизненный опыт и всегда как настоящие друзья охотно делились всем, что сами знали и умели.

Одним из таких друзей, моим добрым гением был Юрий

Васильевич Катин-Ярцев, тоже бывший зиловец, затем актер Драматического театра на Малой Бронной и педагог Щукинского училища.

На протяжении всего обучения и позже, уже во время работы в театре, он следил за мной в процессе освоения профессии, помогал еще долгое время после окончания училища. А тогда, в студенческую пору, подсказывал, какие отрывки лучше взять и что больше соответствует моим данным, помогал в работе над ними, корректировал, подбадривал в тяжелые моменты, когда что-то долго не получалось. И не только по отношению ко мне одному. Редко встретишь в театре человека, которого бы любили все. Вот таким редким исключением и был Юрий Васильевич. Многим студентам театрального училища помог стать настоящими актерами.

Юрий Васильевич был режиссером в моей дипломной работе над ролью Рощина в «Хождении по мукам» А. Толстого. Особенно полезной работа над этой для меня ролью была не столько в профессиональном отношении, сколько по гражданственной линии. Рощин — русский человек, заблудший и трагически переживающий потерю Родины. Не могу судить, как это было сыграно, но до сих пор с большим волнением вспоминаю монолог Рощина в вагоне поезда: «Ах, не квартиру в Петербурге потерял, не адвокатскую карьеру… Потерял в самом себе большого человека, а маленьким быть не хочу…»

Замечательный был момент в спектакле — разговор о Родине. Каждый раз во время исполнения задолго до этого монолога меня охватывало какое-то особое волнение, какая-то невероятная волна накатывалась, перехватывало дыхание, физически чувствовал, как кровь отливала от лица. До сих пор слышу, как звенела в ушах в этот момент тишина зрительного зала. То была тишина высокого напряжения — как же она желанна, приятна, сладостна для актера, дороже и сладостнее самых горячих аплодисментов.

В работе над вторым дипломным спектаклем — «Чудак» Н. Хикмета — вновь встретился с педагогом и режиссером А. И. Ремизовой. Именно после сыгранной в нем роли Ахмета она предложила Рубену Николаевичу Симонову посмотреть меня как кандидата в труппу прославленного Вахтанговского театра. И именно после этой роли меня приняли в него. Сам Назым Хикмет трижды смотрел наш студенческий спектакль, и, хотя в Москве в одном из профессиональных театров была поставлена эта же пьеса, наш спектакль ему нравился больше, и он сам предложил его показать по телевидению. Как дорогую реликвию храню его автограф на книге: «Лучшему Ахмету». Для студента-четверокурсника такое признание автора пьесы было большой

гордостью.

Переход студента из училища в театр чрезвычайно сложен и происходит нередко очень болезненно, когда он подобно начинающему плавать на ходу вынужден учиться практически применять теоретически знания: сможешь выплыть — значит, на коне, не сможешь — вся надежда на спасательную службу. Молодые актеры при переходе в театр часто теряют на какое-то время ту Антееву землю, которую они постоянно чувствовали под собой в училище, и оказываются на распутье, в растерянности, ступая на новый для них материк, где никто их уже не страхует, а наоборот, испытывающе, выжидающе, оценивающе смотрят, пытаясь понять, что представляет собой новичок, что он может. И далеко не каждый, оказываясь в таком положении испытуемого, способен выстоять, не потеряться. Поэтому думаю, что неверно после первой же неудачи ставить на молодом актере печать «не пригоден». Все-таки его четыре года чему-то, да, учили, и он подавал какие-то надежды, стало быть, небесталанен. Иначе бы он просто не доучился до дипломного спектакля. Несомненно, в этот, пожалуй, самый ответственный, момент в жизни актера бережнее должно быть к нему отношение в театре. Ведь сколько подающих надежды студентов приходили и приходят в театры, а большими актерами становятся единицы. А где же другие?.. Многие другие, из тех, кто блистал в училище, не удерживаются затем на той же высоте, увядают. Увядают чаще всего от этого неверия сначала в них, а потом и их в самих себя в результате первых провалов, в результате отсутствия этой привычной для себя страховки, подбадривающего, вселяющего уверенность в студента слова педагога. Не выдержав же самого первого своего экзамена на профессиональной сцене, молодой актер нередко оказывается обречен на длительный затем простой. А не играя долгое время, начинает деградировать, терять то, что у него было, особенно молодой, еще не набравший достаточной высоты в избранной профессии и не успевший на практике закрепить то, что усвоил пока только теоретически. У него появляется страх перед сценой — так нередко ломаются судьбы творческие, человеческие. Это и экономические потери (ведь его несколько лет учили, затрачивали немалые средства на образование таланта), и душевные травмы — какой ценой их измерить?

В начале пути мне казалось, что могу играть любую роль, любой сложности, выступать в любом амплуа. Особенно такая самонадеянность свойственна студентам и при вступлении на профессиональную сцену, но уже первые роли в театре нередко выбивают почву из-под ног, лишают уверенности, а точнее, самоуверенности, и это закономерно.

Профессия наша не так проста и односложна, как это поначалу может показаться. Важно не растеряться в этот ответственный в жизни молодого актера момент и осознать, что самоуверенности действительно не должно быть места в нашем деле, сомнения могут, должны и будут посещать нас всю жизнь. По опыту своему и коллег могу сказать: чем дальше, тем они чаще будут нас преследовать. И вряд ли этого нужно бояться, потому что сомнения — это стимул в работе, это постоянный самоконтроль: «правильно ли я делаю, все ли сделал для того, чтобы роль действительно состоялась?» С каждой новой ролью убеждаешься, что становится не легче, а все труднее к ней подступиться. Казалось бы, все должно быть наоборот, все-таки со временем прибавляется опыт, накапливаются знания о профессии, познаешь ее тонкости и, естественно, рассчитываешь, что все это поможет тебе в работе, что должна появиться уверенность, но ее почему-то нет, не приходит.

Конечно, приобретенный опыт и знания не проходят бесследно, все, что тобой накоплено, закреплено, усвоено, разумеется, помогает идти дальше, это твой бесценный капитал, без которого актеру просто нельзя, не обойтись, иначе это смерть для него. Но ведь движение вперед тогда только возможно, когда это движение не по накатанной тропе, а в новое, открытие и прокладывание новых троп, и с каждой новой ролью здесь начинается все заново. Иначе не будет открытий, не будет процесса поиска, это уже не будет творчеством, а искусство всегда должно быть открытием — в себе, в роли, в жизни.

Со временем сомнения усиливаются еще и оттого, что с каждым годом, с каждой новой ролью с большей ответственностью начинаешь к ней подходить, все больше понимаешь, что в нашей профессии прошлым опытом, прошлыми заслугами долго не продержишься, не проживешь. Каждый раз заново приходится держать все тот же экзамен, что и в первой роли, в первом своем спектакле. И если к первым твоим работам относились с известной долей снисходительности, делалась скидка на молодость, недостаточную профессиональность, отсутствие опыта, то со временем таких скидок уже не делается, а, наоборот, требовательность и жесткость оценок от роли к роли возрастает.

Никогда не забыть, как Михаил Федорович Астангов, работая над очередной ролью, очень волновался, нервничал. Со стороны странно было видеть, как известный актер, познавший, казалось, все тайны профессии, не мог справиться с волнением перед премьерой. Цецилия Львовна Мансурова, увидев это, подошла к нему и попыталась успокоить: «Миша, ну что же ты так

нервничаешь? Сколько можно волноваться?» А он ей в ответ: «Проклятая профессия, каждый раз и все сначала».

И действительно, в творчестве, вероятно, всегда и всех ждет одна участь — начинать все сначала, с нуля — в настоящем творчестве, при настоящем отношении к делу. Это в науке каждое новое поколение ученых отталкивается от уже известного, открытого, чтобы идти дальше, совершать новые открытия. В искусстве все не так. В нем если ты не начинаешь все сначала, не открываешь каждый раз заново характер героя, не ищешь новых красок, пользуешься штампами, наработанными в прошлом, это уже будет не искусство, а заурядное ремесло, топтание на месте.

В подтверждение сказанного сошлюсь еще на один пример — совместной работы с Алисой Фрейндлих над фильмом «Анна и Командор». Съемки фильма проходили интересно, работалось с режиссером Евгением Хринюком легко, было полное взаимопонимание, у нас с Алисой — тоже. И поэтому, наверное, так неожиданно вдруг прозвучало ее признание: «Что же это такое делается? С каждым годом все труднее и труднее начинать роль. Раньше мне Варвара (дочь) помогала. Я вспоминала только ее, и она мне подавала эмоциональный настрой, подавала эмоциональную волну, и это безотказно срабатывало в целом ряде ролей, драматических, комедийных, веселых, трагических. Уже одно только воспоминание о ней давало прилив эмоциональной заряженности. Но со временем мне этого уже стало недостаточно. Раньше, готовясь к какому-то драматическому куску роли, я вспоминала какое-нибудь несчастье в доме (таким приемом нередко пользуются актеры, чтобы создать себе необходимый настрой), и это помогало какое-то время. Сейчас это уже не срабатывает. Нужны новые и новые раздражители». Тогда я серьезно задумался, как же действуют на актеров самые разные обстоятельства! Причем в разное время, в различных жизненных ситуациях по-разному. В одном случае мне, например, очень помогает музыка, в другом — необходимым допингом в работе становится поэзия или какое-то воспоминание, пережитое ранее, — масса компонентов включается в процессе творчества, и никогда не известно заранее, что тебе сегодня поможет, что сегодня станет твоим раздражителем в работе над ролью. На каждом спектакле это происходит по-разному. Вот почему говорят (и это действительно так), что нет двух совершенно одинаковых спектаклей, каждый раз они разные, хотя драматическая основа для них одна и та же, хотя текст остается неизменным. Да, в создании каждой новой роли актер всякий раз начинает работу с нуля, ведь характер каждый раз другой, стало быть, и «лепить» его приходится заново, но, создавая его, актер не

может не пользоваться всем накопленным им в предыдущей жизни, тем душевным грузом, который лег на сердце до того, как он приступил к созданию художественного образа. При этом, замечу, актер опирается нередко в своей работе не только на собственный опыт, не только на собственную биографию, а и биографию своего поколения, своего времени.

Вот два примера. В работе над одной из своих первых ролей в театре, молодого политрука Бакланова по пьесе Б. Рымаря «Вечная слава», я удивительно быстро увидел своего героя вплоть до самых мелочей — внешнего облика его, выражения глаз, походки, жестов. А помог один случай — досадный и в то же время счастливый для меня. Я очень торопился в театр, опаздывал, отчего волновался, боялся не успеть на спектакль. На выходе из метро, обгоняя других, в спешке неожиданно налетел на мальчика лет четырнадцати. Я метнулся в сторону, и он туда же, я — в другую, и он почти синхронно повторил мои движения, и мы столкнулись. Я сбил его. Мальчик упал, а я еще по инерции сделал несколько шагов вперед, потом остановился, вернулся назад, помог ему подняться и тут увидел его бледное лицо, вытянутую худую шею, испуганные, широко открытые глаза, не вполне понимающие, что произошло. Подняв мальчика, я медленно пошел прочь и уже больше не бежал, шел тихо до театра. Мне уже безразлично стало как-то, что опоздаю, все показалось мелким, суетным перед случившимся. Этот взгляд его, удивленный, испуганный, не понимающий, за что его сбили, как укор совести, как заноза остался в моей памяти и долго еще стоял перед глазами, как будто только что все это произошло. Так продолжалось до тех пор, пока не появилась роль Бакланова в «Вечной славе». Как только драматург заявил его в пьесе, я тут же зримо представил себе. Он оказался удивительно похожим на того самого сбитого мною мальчика, который мысленно не давал мне покоя. Аналогия возникла как-то сама собой: Бакланов тоже был, по сути, совсем еще мальчишкой, не знающим жизни, не подготовленным к ней, тем более к тому, что представилось ему на фронте. Эта роль стала для меня своего рода искуплением совести перед нечаянной жертвой моей торопливости.

Потом уже, анализируя, как могло произойти такое совпадение, я мысленно представил себе, как бы этот самый мальчик, оказавшись в аналогичных обстоятельствах, повел себя, как бы он взрослел, мужал, как постепенно становился бы тем, чем в конце спектакля становится, погибая, мой политрук Бакланов. Тогда понял, что было бы в них много общего.

Вот как порою трансформируются воспоминания: то, что тобою пережито когда-то в действительности, неожиданно вдруг

всплывает затем в работе над ролью. Вот так не знаешь наперед, что нам подаст наша эмоциональная память в работе, какие ассоциации придут на помощь, каким образом выведут потом на художественные обобщения, как выльются в создаваемом образе.

А как был найден позднее характер гусара Роланда в водевиле «Девушка-гусар» Ф. Кони?.. И опять решающую роль сыграл случай из жизни, который подала затем память. Вот уж действительно: «Воспоминание безмолвно предо мной свой длинный развивает свиток…» — совсем как по Пушкину, воспоминание развивает свой длинный свиток, чтобы в необходимый момент вдруг выдать какой-то случай, который и сыграет затем неожиданную для тебя самого роль в создании сценического образа.

Произошло это на Севере, за Петрозаводском, куда мы небольшой группой близких мне людей поехали на охоту. Среди нас был военный, который захотел нас познакомить со своим давним хорошим другом — в прошлом военным летчиком. Ко времени нашей встречи он уже не летал, но была в нем удивительная военная выправка, сбитость, лихость, некоторая грубоватость и чувствовался в нем железный характер. Настолько это была яркая, сильная, запоминающаяся личность. В его рассказе была русская удаль, озорство, бесшабашность и мужество. С каким вдохновением, азартом рассказывал он о воздушных боях, о том, как приходилось идти на таран врага! Он врезался в мою память, казалось, намертво.

И затем, тоже через несколько лет, когда я начал репетировать роль лихого гусара, мой летчик вдруг предстал передо мной во всей своей реальности и почти весь полностью вошел в Роланда — человека другой эпохи, но удивительно близкого по характеру, темпераменту, неординарности. Рассказ моего героя о своих ратных подвигах строился примерно так же, как рассказывал о своих воздушных боях бывший летчик. От него моему гусару пришла та же лихость, озорство, отвага. Те же жесты почти в неизменном виде перешли в Роланда, та же манера говорить, показывать. Не знаю, сколько бы мне пришлось искать характерность моего героя и нашел ли бы ее, стал бы мой гусар таким, каким получился в спектакле, не встреть я на своем жизненном пути столь яркого, колоритного, запоминающегося ветерана войны? Вероятнее всего — нет. Несомненно, он был бы другим, скорее всего, менее выразительным, чем это произошло на самом деле. Я люблю эту роль и с удовольствием играю ее, потому что она зиждется на точном характере, потому что это уже не схема человека, не его модель, а сам человек, взятый из жизни, которого я вижу, чувствую и сам им становлюсь во время

исполнения своей роли.

Вот она, воля случая, вот он, его величество факт жизни, переплавленный в факт искусства.

«Принцесса Турандот»

Да, учебные занятия, дипломные и преддипломные спектакли дали очень много и в освоении будущей профессии, и школы основанной, Е. Б. Вахтанговым. Но все же главная школа была впереди. Мне опять повезло, ее я осваивал, продолжая учиться у прославленных мастеров — учеников и соратников Вахтангова, учиться в процессе работы над спектаклями. А в этом смысле самый большой, полезный и неоценимый урок получил для себя в работе по возобновлению знаменитого нашего спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци. Правда, и до него были роли в других спектаклях. При этом каждая роль для начинающего актера была главной и требовала полной настроенности на нее, внутренней отдачи, поскольку ничем другим еще не мог компенсировать недостающих знаний и опыта работы в театре. Но несомненно, больше всего в этом отношении дали мне репетиции, а затем и спектакли «Принцессы Турандот», те редкие, сладостные мгновения, о которых вспоминаешь как о великом подарке судьбы и которые не так уж часто бывают в жизни актера.

«Принцесса Турандот» — это наше знамя, наша молодость, наша песня, подобная той, что звучала и продолжает звучать по сей день в мхатовской «Синей птице» М. Метерлинка. И каждое поколение актеров (в том и другом театрах) мечтает ее спеть. Я только позднее понял, какое это счастье попасть в группу, готовившую этот спектакль. Счастье, что подоспело время возобновлять его, что Рубен Николаевич Симонов увидел меня в числе тех, кого считал необходимым «пропустить» через «Турандот».

Да, Калаф — не первая моя роль в театре, но именно она стала самой дорогой, самой необходимой и не заменимой ничем в освоении вахтанговской школы. Именно эта роль по-настоящему сделала меня вахтанговцем. Этот спектакль становится настоящей проверкой творческих возможностей актеров нашего театра. На нем молодые актеры впервые всерьез и глубоко познают, что такое уроки Вахтангова и его школа.

Правда, в театре долго не могли решиться на возобновление «Принцессы Турандот». Уж слишком высока была ответственность тех, кто отваживался прикоснуться к тому, что было для всех легендой, что было свято. И отношение к этой заманчивой и пугающей идее было разное в театре. Не все верили в успех дела, боялись, что непременно будут сравнивать с тем первым спектаклем и это сравнение будет не в нашу пользу. Но слишком уж велик был соблазн попробовать все же восстановить то, что

рассказывалось как легенда, восстановить высшее создание Евгения Багратионовича во всей своей реальности, наглядности, а не только по книжкам и воспоминаниям счастливых очевидцев-свидетелей того чуда двадцатых годов.

Боялись, что и актеры не смогут уже так сыграть, как в свое время Ц. Л. Мансурова, Ю. А. Завадский, Б. В. Щукин, Р. Н. Симонов, Б. Е. Захава. Чаша весов долго колебалась между «надо» и «не надо». Наконец решили, что все-таки «надо». Рассуждали так: «Как же это, вахтанговский театр — и без его лучшего спектакля?» К тому же существенным моментом в положительном решении этого вопроса была и забота о воспитании новых поколений актеров этой школы. Ведь «Принцесса Турандот» — спектакль, на котором воспитывались первые поколения актеров. С 1921 по 1940 год почти все актеры театра проходили эту школу. Тем более она была нужна нам, не видевшим этого спектакля.

Репетиции начались в 1962 году, и к премьере шли почти год.

Начали с тщательного изучения вахтанговского спектакля, восстанавливали его по памяти, по литературным материалам, по эскизам, рисункам художников, фотографиям. Пытались шаг за шагом пройти весь путь его создания постановщиком. Учились легкости в произношении текста, легкости движений, соединению серьезности и ироничности, допустимых в этом спектакле, находили меру реальности и условности в нем. Приступая к работе над спектаклем, сразу поставили перед собой вопрос: «А как бы сегодня взглянул на эту пьесу и предложил в ней сыграть актерам сам Вахтангов?» Очевидно, не было бы буквального повторения того, что создавалось более сорока лет назад. Не случайно же сам Евгений Багратионович уже в процессе репетиций спектакля спрашивал актеров, не надоело ли им играть в одном рисунке и не изменить ли в нем что-нибудь. Вот поэтому мы меньше всего смотрели на тот спектакль как на мемориальный, в котором ничего нельзя изменить, ничего нельзя тронуть.

В практике театра не было и не может быть точного повторения одного спектакля. Любой из них, даже самый выверенный режиссером по хронометражу, по мизансценам, каждый раз будет хоть немного, но все же другой. Тем более «Принцесса Турандот», сама форма которого не только допускает, а предполагает, предусматривает каждый раз что-то новое, вплоть до новых реплик, реприз. Так что если другие спектакли идут при неизменном соблюдении точного текста пьесы, то здесь и текст может изменяться в зависимости от той игры, которую затеют маски, а точнее, в зависимости от времени, от ситуации, от места

действия, диктующих им произнесение того или иного текста. Так, к новой постановке специально был написан текст интермедий, внесены коррективы в оформление спектакля и, конечно же, в исполнение актерами их ролей. При возобновлении спектакля, исходя из общего его замысла, «из разработанного Вахтанговым общего сценического рисунка, основных, ставших классическими мизансцен и, естественно, сохранения канонического сюжета, было решено не копировать со всей скрупулезностью первый спектакль, вносить в рамках общего его решения новые, созвучные времени мотивы, особенно по части масок. В создании образов отталкивались теперь уже отданных не Мансуровой, а Юлии Борисовой, не Завадского, исполнителя роли Калафа, а Ланового. То, что было органично и естественно для Юрия Александровича Завадского и Цецилии Львовны Мансуровой, для нас могло быть просто чужеродно. Поэтому, при всем том, что в своем исполнении мы многое брали от наших предшественников и учителей, еще больше должны были привносить в роли своего, присущего только нам. Точно так же было и с другими исполнителями, которые пришли на наши роли потом. Они тоже, не нарушая общего рисунка спектакля, используя что-то из найденного другими актерами до них, ищут свои пути к образу, свои краски в его создании.

Юрий Александрович Завадский, как говорят, был в роли Калафа принц, что называется, с ног до головы. Принц по крови, такой величественный, несколько картинный, жесты его были чуть замедленны, величественны, позы красивы, речь изысканна, отчасти напыщенна. Это был принц, который очень заботился о том, как выглядит, как его воспринимают окружающие, как стоит, как двигается, как говорит.

Я же по своим данным, по темпераменту, складу характера совсем другой. Кроме разности актерских данных очень важным было и то, что спектакль возобновлялся уже в другое время — другие жизненные ритмы диктовали и другие сценические ритмы, в чем-то изменился наш взгляд на героя, наши эстетические взгляды — этого тоже нельзя было не учитывать. От копирования прежнего Калафа меня предостерегал и Рубен Николаевич Симонов, и Иосиф Моисеевич Толчанов, постоянно напоминая о том, что непременно надо идти от себя и только от себя, если даже перед глазами стоит такой образец блестящего исполнения Калафа, как Завадский. И когда я в чем-то все же шел за ним, то тотчас же слышал напоминания о том, что сегодня мужественнее надо любить, энергичнее, что в наше время та утонченность манер уже не будет восприниматься, как прежде.

В работе над Калафом Толчанов в противоположность маскам

добивался от меня полной серьезности поведения на сцене, требовал по-настоящему проживать особенно драматические моменты роли. И, пытаясь добросовестно выполнять указания режиссера, мой Калаф в порывах отчаяния доходил до слез, а режиссер требовал все большей и большей драматизации героя, и я бил себя в грудь, рыдал над своей несчастной любовью:

Жестокая, ты сожалеешь,
Что не умер тот,
Кто так тебя любил.
Но я хочу, чтоб ты и жизнь мою завоевала.
Вот он у ног твоих, тот Калаф,
Которого ты знаешь, ненавидишь,
Который презирает землю, небо
И на твоих глазах от горя умирает.

А про себя думал: «Но это же неверно. Как можно на полном серьезе произносить этот текст?» Наконец не выдерживал, спрашивал: «Здесь, наверное, с иронией надо?» Но в ответ слышал все то же: «Никакой иронии! Все на полном серьезе. Чем серьезнее, тем лучше».

Рядом с игрой масок невольно поддаешься их настроению, начинаешь увлекаться и сходить на юмор, но здесь опять все те же напоминания, теперь уже Цецилии Львовны: «Серьезнее, серьезнее… Юмор — это привилегия масок, а герои ведут свою партию серьезно». И я продолжал с еще большей страстью и серьезностью взывать к бессердечной Турандот.

И действительно, «серьезность через край» переходит в смешное. Этого и добивался от меня Р. Н. Симонов. И уж воочию убедился в этом на первом же спектакле на зрителе. Чем горше текли по моему лицу слезы, чем сильнее были рыдания, тем оживленнее была реакция зала, тем сильнее он взрывался хохотом. Прием, так сказать, от обратного. Вот точный вахтанговский прием в этом спектакле.

В сцене, когда Калаф поднимает карточку принцессы, он смотрит на ее изображение с восторгом, нежностью, любовью и на полном серьезе произносит текст:

Не может быть,
Чтоб этот дивный небесный лик,
Лучистый кроткий взор и нежные черты
Принадлежали бы чудовищу, без сердца, без души…
Небесный лик, зовущие уста,
Глаза, как у самой любви богини…

Но после того как я все это проговаривал, разворачивал портрет принцессы в зал, и зрители видели вместо «небесного лика», «лучистого кроткого взора» принцессы какой-то нелепый рисунок, как изображают мам и пап дети, только начинающие рисовать. Это, глядя на такой рисунок, я только что произносил нежные, восторженные слова признания в своих чувствах к принцессе. Вот такой прием был заложен в основе спектакля — полная серьезность Калафа в своих признаниях нелепому портрету Турандот. Это сочетание серьезности и иронии, настоящих переживаний и условности и давало необходимый настрой спектаклю, вскрывало точный прием, на котором он был построен.

Точно такой же прием использовал и в ночной сцене с Адельмой, когда Калаф узнает о том, что его предала принцесса. В этот момент в руке у него оказывается туфля, которую он не успел надеть. И в отчаянии Калаф бьет себя в грудь этой туфлей, на полном серьезе, трагическим голосом произносит:

> Прости, о жизнь!
> Бороться невозможно с неумолимою судьбой.
> Твой взгляд, жестокая, моей упьется кровью.
> Жизнь, улетай, от смерти не уйти…

Опять тот же прием. Полная серьезность, трагичность в голосе и нелепый жест: Калаф бьет себя в грудь туфлей. При этом чем серьезнее я это делал, тем ярче вскрывался прием. Не я, не мое отношение к изображаемым на сцене событиям снимало серьез и придавало ироническое звучание спектаклю, а тот самый рисунок на листе бумаги, который видели зрители после моего признания, та туфля, которой я бил себя в грудь. Наша же игра — Калафа, Турандот, Адельмы — должна была строиться на искренних чувствах, на настоящих слезах.

Однажды, уже во время одного из спектаклей, произошел случай, который окончательно меня убедил в том, насколько все же точен прием, насколько он безошибочно срабатывает даже в непредвиденных и не предусмотренных создателями спектакля обстоятельствах.

Случилось так, что на одном из представлений у актера, который выносит портрет принцессы, этого портрета не оказалось. Я видел, как он сунул руку под жилет, чтобы достать его оттуда, и как затем весь побелел. Образовалась маленькая пауза, но, к счастью, он скоро нашелся, сделал так, будто портрет

у него есть. Началась игра с предполагаемым предметом. Он его как будто достал и положил на пол. Мне ничего не оставалось, как только принять его условия игры. Я сделал вид, будто вижу портрет, поднимаю его и, глядя на него (на собственную ладонь), произношу уже знакомые нам слова удивления красотой Турандот. Затем поворачиваю ладонь в зал, показываю ее зрителям, а, к моему удивлению, зал отреагировал точно так же, как если бы у меня на ладони был тот нарисованный портрет. Этот случай как нельзя лучше показал, что любую условность зритель воспримет правильно, если театром точно заявлен прием, если ему понятны условия игры. У нас даже после этого случая возникла идея и последующие спектакли играть так, «с ладонью», а не портретом. Но все же решили не отказываться от картинки, она воспринималась зрителями живее, нагляднее.

Параллельно с моей работой над Калафом Юлия Борисова создавала свой образ принцессы Турандот. Цецилия Львовна — первая исполнительница этой роли — не только рассказывала нам о том спектакле, а и проигрывала отдельные моменты его. Своим показом, яркостью, темпераментностью исполнения давала ярчайшее представление о том, как можно играть в этом спектакле. Но при этом не только не настаивала на повторении того, что и как она делала, а требовала самостоятельного подхода к роли и очень радовалась каждой находке актрисы, неожиданному решению той или иной сцены.

Любопытен сам по себе факт выбора Вахтанговым именно Мансуровой на роль Турандот. Сам Евгений Багратионович объяснял свой выбор тем, что если он знал и наперед мог сказать о том, как сыграют эту роль другие актрисы, то о Мансуровой говорил, что он не знает, как она откроется в этой роли, и ему это было интересно. Спектакль, построенный во многом на импровизации, требовал элементов неожиданности в игре актеров.

Неожиданность каждого нового шага — этого ждала Цецилия Львовна от нас, новых исполнителей в «Принцессе Турандот».

Один пример того, как усилиями актрисы, специальными упражнениями, многократной повторяемостью их можно достигнуть не только совершенного исполнения роли, но при этом и свои физические недостатки обратить в достоинства… Цецилия Львовна знала, что у нее от природы некрасивые руки — короткие, негибкие, непластичные пальцы, стеснялась этого и болезненно переживала свой актерский недостаток. Во время репетиций не знала, куда деть руки, и тем самым еще больше обращала на них внимание. Вахтангов видел это и при всех, не щадя ее самолюбия, беспощадно бил ее по рукам, от чего она

далее плакала. А делал он это специально, чтобы заставить ее заниматься гимнастикой рук, и добился своего. Будущая Турандот каждый день подолгу, до физической боли, до самоистязания делала специальные упражнения для рук. И после того как сыграла эту роль, с гордостью рассказывала, что для нее самыми приятными отзывами зрителей и коллег по сцене были те, в которых высказывалось восхищение ее руками, их пластичностью, красотой. В этих случаях она с благодарностью вспоминала Вахтангова, заставившего ее несовершенное в себе от природы довести до совершенства, до виртуозности.

«Принцесса Турандот» — это была наша первая совместная работа с Юлией Константиновной Борисовой. Репетировать с ней и затем играть в спектаклях — огромное счастье, актерское и человеческое. Я видел, как она работала над своей ролью, как волновалась, и было с чего — выходить в роли Турандот после Цецилии Львовны Мансуровой, легенды в этой роли, совсем не просто, безумно ответственно и рискованно.

Общение с Юлией Константиновной много дало мне не столько, может быть, в освоении приемов ремесла, технологии творчества, сколько в самом отношении к театру, к партнерам по сцене, в этике актера, во внутренней самоотдаче, в бескорыстном служении театру, преданности ему, постоянной настроенности на творчество, готовности в любой момент включиться в работу и продолжать ее до седьмого пота, до изнеможения, а это и есть в высшей степени профессионализм. Как она бережет отношения с партнерами, как подвижна, готова на сцене к любой импровизации, как точно чувствует сегодняшнее состояние партнера!..

Чтобы было это понятно, для наглядности приведу лишь два примера из совместной работы.

Во время одной из репетиций у нас с ней возник спор из-за построения мизансцены. Мне показалось, что мизансцена неудачна, что мне неудобно в ней, что надо в ней что-то изменить. Юля со мной не соглашалась, но я был готов отстаивать свое. Все шло к тому, что спор наш должен был обостриться, но… Я видел, как она вдруг насторожилась, сделала «стоп» и как-то мягко пошла на уступки. Потом пришел режиссер, и все проблемы само собой снялись. Но тот наш спор и то, как она легко и скоро пошла на уступки, — тогда все это меня удивило и озадачило. Вроде бы подумаешь, молодой актер с чем-то не согласен! Но потом, спустя годы, когда я Юлии Константиновне напомнил о том давнем случае во время репетиции «Турандот», она мне сказала: «Вася, мне важнее было сохранить с моим партнером отношения, чем настоять на своем».

Для нее это главное — сохранить добрые отношения с партнерами, не нарушить творческого процесса, не допустить в работу личные обиды, неприязнь, размолвки, мешающие творчеству. И не было ни разу в ее жизни, во всяком случае, я не помню такого, чтобы она позволила себе по отношению к кому-либо неуважение, самую малую бестактность. На протяжении многих лет, сколько мы с ней играем, а бывают разные, достаточно сложные ситуации, острые моменты в работе, у нас ни разу не возникло (и это благодаря ей) осложнений, которые бы могли хоть в какой-то степени сказаться на исполнении. Иначе в нашем деле и нельзя. Очень трудно играть с партнером, к которому плохо относишься, это мешает делу.

Исходя уже из личного опыта могу сказать со всей определенностью, что в театре (и вообще в творчестве и в жизни) надо избегать, просто исключить конфликты, особенно с актерами, с которыми занят в спектаклях. В работе это потом обязательно скажется. К этому выводу я пришел позже и опять же не без помощи Юлии Борисовой. Да, театр — это творчество коллективное, и от того, как живет с тобой на сцене партнер в той или иной роли, зависит и твой успех или неуспех. Не понимаю поэтому таких актеров, которые не оберегают отношения с товарищами по сцене. Делать плохо кому бы то ни было (это и в жизни, а на сцене в особенности) — значит делать прежде всего плохо самому себе. Не случайно же большие актеры помимо того, что стараются сохранять отношения с товарищами по сцене, во время репетиций большое внимание уделяют не только своим ролям, но и ролям партнеров, особенно если партнер — молодой актер, понимая, что без напарника все равно не сыграешь, и если он играет плохо, то и ты не будешь иметь большого успеха. Вот как все взаимосвязано.

И еще один пример в подтверждение сказанному, ставший еще одним уроком, преподнесенным мне Юлией Константиновной на той же «Принцессе Турандот», только уже много лет спустя.

Есть у нас такая традиция в театре — открывать и заканчивать сезон «Принцессой Турандот», во всяком случае, так было много лет подряд. Сезон подходил к концу. Оставался день до его закрытия, а у меня что-то плохо стало с горлом, — пропал голос, да настолько, что слова нормально не мог произнести. Пробовал лечиться, но все было безуспешно. Второй исполнитель Калафа В. Зозулин, в то время находился в зарубежной поездке. Переносить спектакль было нельзя, заменять — тоже, и ничего другого не оставалось, как только играть, несмотря ни на что.

Я шел на спектакль, как на заклание, не зная, чем все

закончится, но ясно, что ничего хорошего ждать не приходилось. И вот начался спектакль… На нем я лишний раз убедился в том, что такое Борисова, что такое настоящий профессионализм на сцене (и непрофессионализм тоже). Я увидел, как Юля, услышав, что ее партнер без голоса, моментально потушила свой голос, перешла на шепот, видел, как она стала выделять меня, разворачивать в зал к зрителям, на ходу менять мизансцены. Сама встала спиной к зрителям, только чтобы повернуть меня лицом к ним, чтобы меня могли слышать. Она сделала все для того, чтобы помочь мне, не заботясь в данном случае о себе, только бы спасти, выручить партнера.

Но тут же, на том же самом спектакле, я видел и других актеров, которые, не замечая ничего или не желая замечать, видя мою беспомощность, тем не менее продолжали лицедействовать на сцене, вещать во всю мощь своего голоса, причем неплохие актеры, но не чувствующие партнера.

Меня этот пример просто поразил и стал хорошим уроком на будущее. И затем позднее, когда случалось что-то подобное с другими актерами, я уже, помня тот урок, преподнесенный мне Юлией Константиновной, тоже старался всеми силами помочь им. Этому я у нее научился, этим обязан. Вообще быть ее партнером — большая радость для любого актера. Независимо от того, что бы у нее ни случилось дома, какие бы ни были неприятности, как только она входит в театр, на пороге оставляет свое прежнее состояние и всегда находится в готовности, всегда в форме. Вот из чего помимо таланта, умения глубоко анализировать роль, правдиво жить на сцене складывается истинный профессионализм, вот она, настоящая актерская и человеческая мудрость.

Возвращаясь же к тем далеким дням репетиций «Турандот», хочется сказать, какие это были трудные, но и какие яркие мгновения жизни театра — праздничного, радостного, жизнеутверждающего. А ведь это была работа всего лишь по возобновлению спектакля. Отсюда можно себе представить, какая же атмосфера царила при постановке «Турандот» Вахтанговым, при ее рождении! Сам Евгений Багратионович, приступая к работе над спектаклем, говорил актерам: «Покажем зрителю нашу изобретательность. Пусть наше вдохновенное искусство захватит зрителя и он вместе с нами переживет праздничный вечер. Пусть в театр ворвутся непринужденное веселье, молодость, смех, импровизация».

Трудно представить себе, что эти слова были произнесены смертельно больным человеком, которому судьбой отпущено было уже не так много дней. Вероятно, предчувствуя это, он и

торопился создать своего рода гимн жизни, радости, счастья. Все светлое, доброе, жизнеутверждающее хотел он вложить в этот свой последний спектакль. «Покажем в нашей сказке перипетии борьбы людей за победу добра над злом, за свое будущее», — призывал Евгений Багратионович актеров, одержимый мыслями о будущем.

Все это — радостное чувство ощущения жизни, молодости, веры в победу добра над злом — мы и старались нести в наш спектакль, воссоздать ту же атмосферу праздничности, непринужденности, светлой радости.

В работе над спектаклем царила атмосфера общей приподнятости, доброжелательности. Все были охвачены каким-то особым чувством подъема, сплоченности в работе, высоким осознанием ответственности, которая на нас легла, ответственности за продолжение добрых традиций театра. Это была и радость прикосновения к светлым часам Вахтанговского театра, наше преклонение перед его основателем и первыми исполнителями в этом спектакле.

Работа над «Турандот» — это было время настоящей студийности театра, его молодости. Репетировали с огромной отдачей, не считаясь с личной занятостью, не отвлекаясь ни на что другое. Сами актеры подходили к режиссерам и просили их заниматься с ними как можно больше, особенно если что-то не получалось. В этой работе все старались помогать друг другу, все личное отошло на второй план. Когда актеры шли на репетицию или потом на спектакль, все, что было неприятного в жизни, уходило куда-то в небытие и оставалось только чистое, доброе, светлое, что есть в людях. Вот какие чудеса творила «Турандот» и с нами, участниками спектакля. Она открывала в актерах много и в чисто человеческом плане, и по-новому раскрывала их в профессиональном отношении.

Особенно с вниманием относились корифеи сцены к нам, молодым актерам. Не жалея времени и сил, они терпеливо объясняли, рассказывали и показывали, как было в той вахтанговской «Турандот» и как ее можно исполнять сегодня. Удивительное единение и понимание царило в те дни в театре. Вот она, преемственность в действии, конкретном деле, на примере, тоже вполне конкретном.

Естественно, все это не могло не сказаться на результате работы, на спектакле. Сама форма его предполагала постоянное внесение в спектакль чего-то нового, импровизацию, фантазию. А какое счастье для актера, когда он в ходе репетиций или на спектакле на ходу привносит в него что-то свое, подчас неожиданное не только для зрителей, а и для партнеров.

А оно было на этом спектакле, и не однажды. Я видел, с какой легкостью, озорством, выдумкой и остроумием маски (Панталоне — Яковлев, Тарталья — Гриценко, Бригелла — Ульянов) разыгрывали целые представления по ходу спектакля, буквально купаясь в своей стихии. Есть в спектакле сцены, где Калаф оказывается в роли зрителя и наблюдает за масками, за их состязанием в остроумии, находчивости, игре. И я не раз был свидетелем этих величайших моментов подлинного творчества, настоящей, по первому классу, импровизации таких замечательных артистов и партнеров по сцене, как Николай Гриценко, Михаил Ульянов, Юрий Яковлев. Зная, что может произойти в спектакле нечто незапланированное, не предугаданное заранее, они ждали этого момента, настраивались на эту волну импровизации, и как только в исполнении кого-либо замечали что-то новое — в мимике, жесте, интонации голоса, новую реплику, — так тут же реагировали на это, подхватывали элемент импровизации, и тогда уже их трудно было остановить. Да в этом и не было никакой необходимости. Наоборот, это были желанные, неповторимые мгновения подлинной фантазии, вдохновения артистов. И среди артистов, занятых в спектакле, никто не мог предугадать заранее, что сегодня преподнесут маски друг другу, и поэтому каждый раз с интересом ждали их импровизации.

Это были удивительные моменты; когда Гриценко, Ульянов, Яковлев, к ним я бы прибавил А. Г. Кузнецова — второго исполнителя роли Панталоне, соревновались в том, кто кого переиграет, кто остроумнее сымпровизирует: такой сыпался каскад находок, все новых и новых предложений партнерам, что это уже превращалось в удивительный по увлекательности микроспектакль в рамках целого представления. И это было не просто состязание актеров, а состязание масок, предусмотренное пьесой. В этой своеобразной игре масок они старались как-то повлиять на развитие событий в ней, как-то помочь героям в их судьбе, на ходу придумывая что-то от себя, загадывали друг другу загадки, обращались к зрителям с вопросами, репликами, втягивая таким образом и их в сценическое действие.

Но я имел возможность наблюдать и за тем, как по-разному и порою очень нелегко, даже мучительно трудно осваивали свои маски эти великие актеры, как по-разному играли мои партнеры по сцене, как четко была видна актерская манера каждого из них. Это тоже была большая школа для молодых актеров, наблюдавших за процессом их работы над ролями, за тем, как они ведут поиски характерности своих персонажей.

Было очень интересно наблюдать, как медленно, очень

трудно, натужно шла работа у Михаила Александровича Ульянова. Как осторожно нащупывал он пути к своему Бригелле. Не обладая той характерностью, как Гриценко или Яковлев, являясь, как мы говорим, ярким социальным героем по амплуа, он мучительно долго искал форму существования в своей маске. Постепенно, через отдельные движения, жесты, интонации голоса обозначал он основные опорные моменты в своем исполнении, по маленькому шажку, осторожно ступая, все больше приближался к своей маске, но почти незаметным штришкам все отчетливее и отчетливее прорисовывал ее основные контуры. Сначала он хотел увидеть хотя бы общие очертания персонажа, которого предстояло сыграть, и уже потом наполнял его кровью и плотью, вливал в него свой темперамент. Постепенно, осторожно подтягивал он себя к намеченному рисунку, старался оправдать форму своего существования в образе и уже когда нащупал зерно роли, увидел, почувствовал своего героя, тогда его уже невозможно было вышибить из найденной им образности, сбить с пути, который он шаг за шагом вымерил, и теперь мог пройти с закрытыми глазами. Это был уже метеор, сметавший все и вся на своем пути.

Совсем по-другому шел к созданию своей маски Тартальи Николай Олимпиевич Гриценко. Он обладал редким даром очень скоро находить общий рисунок роли. А найдя его, смело, как в омут, бросался в уже найденную форму существования героя, умел великолепно жить в определенном рисунке роли и делал просто чудеса в мгновенном перевоплощении в создаваемый образ, да так, что порою его трудно было узнать, и это при минимальном гриме. Гриценко обладал поразительной смелостью — работал, как правило, на максимальной высоте и шел по самому острию опоры, когда, казалось, ступи чуть-чуть не так — и сорвешься. Но он смело шел по этому острию, не допуская срыва. Шел всегда на грани «перебора», но счастливо избегал его, работая, таким образом, по самому максимуму, выкладываясь в полную силу. Вот этой возможностью перелить себя в найденную сценическую форму Николай Олимпиевич обладал в совершенстве. Если Ульянов чаще к себе подтягивал персонаж, к своим ярко выраженным данным, то Гриценко свою индивидуальность подчинял определенному рисунку, вливаясь в найденную им форму. Но и в этой форме, внешнем рисунке роли он почти не повторялся. Казалось, из какой-то бездонной копилки доставал он все новые и новые лики, с непостижимой щедростью отказывался от уже найденного.

Ну и, конечно же, своим путем шел к созданию роли Панталоне Юрий Васильевич Яковлев. Он тоже не сразу нашел

внешний облик и форму поведения его маски, импровизационность. Но не торопил события, а медленно, без видимого напряжения и уверенно набирал силу, доходя до высот исполнения, к завершенности, легкости, гармонии. Интеллигентный, остроумный, веселый, слегка ироничный и снисходительный — таким он увидел своего Панталоне. И как только нашел эту характерность, накрепко закрепился в ней, то после того уже творил на сцене настоящие чудеса. Его импровизацию можно было назвать просто божественной при высоком вкусе актерских находок в этом образе. Бывает у иных актеров такая импровизация, что хочется зажать уши и закрыть глаза, только бы не слышать и не видеть того, что предлагает зрителям. Это случается, когда людям недостает вкуса, чувства меры. У Юрия Васильевича импровизация по вкусу, по чувству меры всегда была на самом высоком уровне, всегда это было прекрасно. Делал он это легко, без нажима, интеллигентно. И мы всегда ждали на спектаклях его импровизацию, зная, что это будет интересно, виртуозно, остроумно и всегда будет что-то новое. Правда, со временем, особенно когда уезжали куда-нибудь на гастроли, спектакль «Принцесса Турандот» эксплуатировался особенно активно, игрался чуть ли не каждый день, актеры уставали от этого, и трудно было при таком ритме работы каждый раз находить что-то новое, неожиданное. И вот однажды, это было на гастролях в Ленинграде, мы уже сыграли подряд больше десяти раз «Турандот», и на очередном спектакле Юрий Васильевич в сцене масок предложил такую импровизацию…

Сбоку сцены (играли мы во Дворце культуры Промкооперации) почему-то спускался с самого верха толстый трос. Кто-то, видимо, забыл его убрать. И вот во время спектакля, отыграв свою сцену, Яковлев-Панталоне повернулся ко всем спиной со словами: «Да отстань ты от меня, Тарталья, надоело мне столько играть спектаклей. Очень много. Я ухожу, прощайте!» После этого подошел к канату и начал взбираться по нему вверх, приговаривая: «Я больше не буду играть в «Турандот», надоело…»

Как это было для всех неожиданно, смешно и точно. Смеялись не только зрители, но еще больше мы, актеры. Думаю, что у Юрия Васильевича это была одна из лучших его актерских работ в театре.

Еще у него особая способность к языку. Он обладает великолепным музыкальным слухом, улавливая диалекты языка. Поэтому за границей он всегда проходил на «ура». В Австрии он говорил по-немецки с каким-то «австрийским» акцентом, чем австрийцев приводил в восторг. В Румынии вдруг обнаруживалось, что в его произношении звучат местные

диалекты. В Польше говорили, что он произносит текст на чисто польском языке.

Удивительные актерские данные у этого артиста и, кажется, неограниченные возможности.

Все актеры на роли масок были в этом спектакле очень разные по темпераменту, по манере ведения каждым своей партии. Рубен Николаевич Симонов очень точно расставил их в спектакле по принципу контраста: один — изысканный весь такой, высокий, спокойный, утонченный, другой — маленький, стремительный, напористый, со страшной пружиной внутри, которая приводила его в движение, третий — толстый, как утка, переваливающийся с ноги на ногу, идущий на грани гротеска, не знающий страха, до самозабвения отдающийся стихии игры, этакий лицедей на сцене.

За восемнадцать лет исполнения «Турандот» никто из актеров, кого вводили потом в те или иные роли, не сыграл лучше первого состава исполнителей. Это не мое мнение, это признано всеми. Привносились какие-то новые краски в спектакль, что-то, может быть, получалось интереснее, но в целом ни одна роль не стала лучше. Вероятно, в этом есть своя закономерность. Надо было пройти весь тот путь подготовки спектакля от нуля, какой мы все прошли, чтобы встать вровень со всеми. Во время тех репетиций шел процесс притирки актеров одного к другому по принципу совместимости, контраста, внутреннего наполнения каждого куска роли, отрывка, сцены. Как, создавая художественное полотно, живописец наносит то один штрих, то другой, добиваясь неповторимого соединения красок, колорита, где бы ни один мазок не выделялся, не нарушал гармонии цвета, его неповторимых сочетаний, так в театре сплачивался единый, слитный ансамбль, в котором все было в гармоничном единстве и каждый штрих дополнял другой, создавая цельное многокрасочное, но при этом вовсе не пестрое полотно. Да, надо было пройти тот длительный репетиционный и предрепетиционный подготовительный период, чтобы так органично влиться в спектакль, чего почти невозможно было сделать тем, кто вводился в спектакль уже позднее. Замены, как правило, были неравноценными.

Вот поэтому в театре пришли к решению, что нужно не вводить новых исполнителей в спектакль, а когда одно поколение актеров отыграет свою «Турандот», на время прекратить спектакли, пока другой состав новых исполнителей не подготовит его заново, пока не пройдет тот же достаточно длительный процесс постижения своей «Принцессы Турандот». Нужно, чтобы каждое поколение актеров прошло ту же великую школу

Вахтангова, и не понаслышке, не с чьих-то слов, а на практике, в конкретной работе. Нужно, чтобы каждый состав исполнителей начинал работу над спектаклем с подготовки грунтовки для будущей картины, нанесения первых пробных мазков и до последнего штриха, дающего завершенность всей работе, и, наконец, сыграл его от начала до конца.

Сыграть в «Турандот» — это великое счастье для актера. Помимо школы, актерского мастерства, которую он проходит в работе над спектаклем, получает еще и несказанное удовольствие от участия в нем, от самой игры, от бесценного чувства общения со зрителями, от их настроенности на твою волну и мгновенных реакций на твои действия в спектакле и все происходящее на сцене. Не случайно поэтому каждый актер в театре мечтает сыграть в нем какую-нибудь роль, и не только молодые актеры, а и старшего поколения, и в том числе те, кто уже блистали в свое время в этом спектакле, они тоже охотно, с большой радостью и волнением участвуют в нем, как только представляется такая возможность.

Никогда не забыть мне того мгновения, когда на полувековом юбилее театра во время исполнения «Принцессы Турандот» на сцену вышла Цецилия Львовна Мансурова и сыграла маленький кусочек роли. Она загадала мне загадку, первую загадку первой исполнительницы Турандот. Как это было чудно, какая в ней была, несмотря на возраст, легкость, какое озорство она собою излучала, какое лукавство было в ее глазах! Она загадывала загадку, а в это время, казалось, тысячи мыслей, чувств, состояний ее души были обращены к Калафу: и влюбленность, и гордость, и неприступность, и желание помочь Калафу преодолеть воздвигаемые ею же на его пути препятствия, и притворство, и искренность, и вздорность характера, и женственность. Одной своей загадкой она меня просто ошеломила, то есть не загадкой, а тем, как ее загадала, как сыграла этот маленький кусочек роли. После этого короткого фрагмента я подумал: как же она играла эту роль раньше!

На шестидесятилетие театра мы сыграли спектакль в 2000-й раз. Еще одно поколение актеров отыграло его. Пришли мы с Борисовой на роли совсем еще молодыми актерами. Грустно немножко было расставаться с любимыми ролями, но время идет. Пришли другие, молодые актеры, и теперь уже мы передаем эстафету новому поколению актеров, с тем, чтобы слава «Турандот» не угасла за давностью лет, чтобы она продолжалась, радовала новых зрителей.

Особенность восприятия спектакля зрителями находится в прямой зависимости от своеобразия самого спектакля — легкого,

ироничного, музыкального, с его особой пластикой, особой мерой условности спектакля-игры, спектакля-сказки, спектакля-праздника. Где бы мы его ни играли, путь к сердцу зрителей этот спектакль имел самый короткий, когда буквально с первых музыкальных вступлений, с первых реплик, порою уже с представления персонажей и участников спектакля зритель оказывался в нашей стихии, в стихии спектакля, включался в нашу игру и с удовольствием следил за происходящим на сцене. Общеизвестно, что чем меньше подготовлена публика в театральном отношении, тем труднее устанавливать с ней контакт, в особенности на таком нетрадиционном спектакле, как «Принцесса Турандот». Зритель, привыкший следить лишь за сюжетом, за мелодраматическими ситуациями, конечно же, не будет удовлетворен представившимся ему на этом спектакле. Не примет условности оформления, условности костюмов, грима, манеры актерского исполнения. Спросит (и это действительно так было), неужели, мол, не могли сделать настоящие декорации, приклеить настоящие бороды вместо мочалок.

Спектакль же строится совсем на другом. Сюжет в нем — только предлог, чтобы пригласить зрителя вместе с театром пофантазировать, увлечь игрой в театр, иронией, блеском остроумия, театральностью. «Кому интересно, полюбит Турандот Калафа или нет? — говорил Евгений Багратионович актерам на репетиции спектакля, объясняя, что не в сюжете пьесы надо искать зерно. — Свое современное отношение к сказке, иронию свою, улыбку свою по адресу «трагического» содержания сказки — вот что должны были сыграть актеры». Спектакль, по замыслу постановщика, должен был соединять, казалось бы, несоединимое — фантастическую сказочность и житейскую обыденность, далекое сказочное прошлое и приметы современности, психологическое неправдоподобие в поведении героев и настоящие слезы. «Неправдоподобие сказочных построений стало методом создания спектакля, — писал известный театральный критик Л. А. Марков о первом спектакле «Турандот». — Так появились фраки в соединении с пестротой украшающих тряпок, теннисные ракетки вместо скипетров, кашне вместо бород, обычные стулья вместо трона и на фоне конструктивистских построений, крышки конфетных коробок вместо портретов, оркестр из гребешков, импровизация на современную тему, ломка переживаний, смена чувств, переходы и перемены положений, состояний, приемов — так получил объяснение тот необычный и радостный наряд, который облек «Принцессу Турандот»».

Вот почему настоящие бороды и тщательно выписанные декорации — это уже для другого спектакля, но не для

«Турандот». К счастью, в такие объяснения по поводу спектакля театру почти не приходилось вступать. Обычно взаимопонимание театра и зрителя на спектаклях возникало уже в первые моменты выхода актеров на сцену, причем зрителей самых разных и в том числе зарубежных, почти моментально сметая все языковые барьеры, предубеждения, разность темпераментов, разность культур. Но опять же замечу, чем выше театральная культура народа той страны, где мы выступали, тем контакт со зрителями устанавливался быстрее и легче.

«Принцесса Турандот» за границей — особая страница в жизни театра и этого спектакля, страница блистательная в истории Вахтанговского театра. С этим спектаклем мы выезжали почти во все бывшие социалистические страны, а также в Грецию, Австрию, и везде «Турандот» имела самый короткий разбег и самый стремительный взлет навстречу зрительскому ее восприятию, когда уже на первых минутах представления самый незнакомый, самый трудный зритель «сдавался».

Почему я придаю особое внимание тому, как принималась «Турандот» за границей? Да потому, что она у нас — театральная легенда, о которой многие наслышаны и идут на спектакль, уже что-то зная о нем. А за рубежом только очень узкий круг театралов знаком с «Турандот», с ее блистательной историей, и поэтому зрители не готовы еще к ее восприятию, не подготовлены интересом к этому представлению. А поэтому каждый раз по приезде за границу приходилось начинать, что называется, с нуля, завоевывать сердца зрителей тем, что есть, что действительно представляет собою спектакль, не располагая никаким авансом.

Самый первый раз выезд «Принцессы Турандот» состоялся в 1964 году в Грецию — страну с многовековыми, даже тысячелетними традициями, родину драматического искусства, давшего миру Гомера, Софокла, Эсхила, Еврипида, Аристофана и первого теоретика драматического искусства — Аристотеля. Эти гастроли были приурочены к празднованию двух с половиной тысяч лет театру. Готовились к ним особенно серьезно и ответственно, даже занялись изучением греческого языка. Это должно было, по нашему расчету, быстрее и ярче выявить специфику нашего представления, мы тем самым одновременно отдавали нашу дань уважения родине театра, стране, языку народа, которому привезли свое искусство. А прием самоотстранения актеров от роли, использованный в спектакле, позволял делать такие вставки, обращения на греческом языке в зал.

Правда, когда актеры узнали, что некоторые отрывки из

«Турандот» будут исполняться на греческом языке, то кое-кого из актеров это сообщение не на шутку встревожило. Особенно много текста предстояло выучить маскам. Поэтому, наверное, драматичнее всех принял это известие Гриценко. Узнав об этом, он буквально побледнел, нервно засмеялся и взмолился: «Господи, я по-русски-то с трудом запоминаю, а тут еще по-гречески, ужас!» И принялся за зубрежку.

В те дни в театре нередко можно было встретить актеров с тетрадками в руках, зубривших, закатив глаза в потолок, текст, громко декламировавших: «Апокалипсисос аколопапосос…»

Николай Олимпиевич Гриценко действительно труднее всего осваивал греческий язык, не успевал запоминать текст, а время уже поджимало, и вот однажды он пришел в театр радостный и сообщил, что нашел выход из положения: репризы первого акта он записал на одном обшлаге рукава; второго на другом, на галстуке, на отворотах пиджака. И как ученик на экзамене, потом подглядывал в свои шпаргалки.

Внимание к нашим гастролям было огромное. Перед первым спектаклем я видел, как Гриценко нервничал, заглядывал в шпаргалки, волновался. Два акта прошли успешно, а в третьем он начал спотыкаться, подолгу молчал, прежде чем произнесет фразу на греческом языке, подходил ближе к суфлерам, которые располагались по обе стороны кулис сцены. Они ему говорили фразу, он, радостный, возвращался в центр сцепы, произносил ее, а дальше опять забывал и снова шел к кулисам. Зрители поняли, в чем дело, очень доброжелательно реагировали на это, смеялись. Мы тоже пытались ему подсказывать, а он, отмахиваясь от подсказок, тихо говорил: «Я сам, я сам…» И однажды, когда пауза уж слишком затянулась, мы ему шепчем: «Переходи на русский, Николай Олимпиевич, переходи на русский». И тут увидели, как он вдруг переменился в лице и беспомощно, тихо отвечает: «Ребята, а по-русски-то как?» Мы уже с большим трудом могли удержаться от смеха. В зале тоже стоял хохот. Зрители сами пытались ему подсказывать по-гречески, а он им отвечал: «Нет, не так, не то». И все это воспринималось в шутливой, непринужденной форме, весело и с юмором.

Зрители сразу поняли условия предложенной нами игры и с восторгом приняли их. Им понравилась эта форма открытого общения актеров с залом, обращения в партер, приняли эту меру условности, иронию. И греческие зрители, услышав отдельные реплики на своем языке, с таким воодушевлением приняли это, что сразу же ответной лавиной зрительской отдачи буквально снесли, смяли стену между сценой и залом, что была до начала спектакля. При первых же услышанных знакомых фразах зал

ахнул, как бы подался навстречу нам, взорвался аплодисментами и тут же включился в это веселое, праздничное представление.

Когда мы увидели, как нас принимают, все опасения моментально развеялись. А они были — все-таки первый раз вывозили спектакль к совсем незнакомому зрителю. Были опасения: а примут ли они вот такой, необычный по форме спектакль? Игра в спектакль увлекла зрителей, они почувствовали себя соучастниками этой игры и очень живо, по-южному темпераментно реагировали на все происходящее на сцене. Маски выходили напрямую в общение с залом и купались в волнах зрительской отдачи. Эта ответная реакция зала нас, как на волнах, поднимала, наполняла сердца радостью, гордостью за человеческие возможности творить вот такие чудеса. Это был поистине праздник искусства, его безграничных возможностей, объединяющего разных людей различных социальных структур, возрастов, положений, дающего потрясающую человеческую раскованность. Да, это был праздник искусства, его торжества, его чудодейственной силы воздействия на человека.

Нечасто приходится быть свидетелем того, как в течение двадцати-тридцати минут зрители стояли, не расходились, не переставая аплодировать. Никогда не забыть тех моментов, когда после спектакля, во время оваций зала, на сцену выходил Рубен Николаевич Симонов. Сколько достоинства было в его словах и манере держаться, сколько гордости за наше искусство, за наш талантливый народ. Перед нами стоял человек, знающий цену тому чуду, которое привезли российские актеры греческим зрителям. Это была национальная гордость человека, за которым стоит великий народ, великое государство. Он принимал восторги зрителей с большим достоинством, как должное, как что-то вполне закономерное, естественное, обычное. Как приятно и радостно нам всем было испытывать все это там, далеко от России, от своей страны. Как не хватает нам сегодня этого высокого чувства гордости…

Ни один спектакль, с какими мы выезжали за рубеж, не настраивал зарубежных зрителей в нашу пользу так, как это происходило на «Турандот», так много политически не делал, как этот спектакль. Люди, которые привезли его, были не просто полпредами нашего искусства, а были и политическими полпредами, полпредами в установлении понимания между людьми. Любовь зрителей к этим людям естественно переносилась и на любовь к стране, к народу, подарившему им эти мгновения счастья.

Не случайно, наверное, и то, что после первого же спектакля

нас окружила греческая молодежь, да и не только молодежь, начались многочисленные расспросы о театре, о жизни у нас в стране, о людях. Это был разговор как давних хороших друзей — вот что такое искусство, вот в чем его сила и притягательность.

Невозможно забыть и то, как мы тогда после спектакля почти всю ночь провели на Плаке под Акрополем и как потом пошли на Иродуатику — театр под открытым небом — и у камня Перикла ночью читали стихи Пушкина, Лермонтова. Этот вечер останется у всех, кто там был, на всю жизнь. Как он объединял всех нас — людей разных национальностей, никогда не знавших ранее друг друга. Для них мы были людьми из России, о которых они хотели как можно больше знать. А потом… раздались полицейские свистки, и мы видели, как греческая молодежь, чтобы не допустить до нас полицейских, установила живой заслон и провожала нас до самой гостиницы.

И совсем по-иному начинался спектакль в Австралии. Если греки по своему темпераменту вспыхивали моментально при первой же искре, то совсем непросто было зажечь респектабельную публику. Но надо было видеть, как «Турандот» и их буквально растапливала. Через несколько минут шокового состояния мы уже слышали и видели, как там, в зрительном зале, забыв о своей чопорности, важности, напыщенности, эта же самая публика в дорогих нарядах, в бриллиантах, в «меха и бусы оправленная», благоухающая дорогими духами, уже сбрасывала с себя дорогие меха и размахивала ими, вскакивая с мест, взрывалась громким, раскатистым, ничем не сдерживаемым хохотом, который уже было трудно остановить.

И как же отличалась реакция на спектакль зрителей Варшавы… Они тоже очень скоро приняли нашу «Турандот», на первых же репликах и даже не масок, а Калафа, на моей первой сцене. Они сразу поняли и приняли ироничный ключ, которым мы пользовались при прочтении сказки Гоцци.

В других странах — в Болгарии, Чехословакии, Румынии, Югославии — спектакль воспринимался также по-разному, по-своему, с разной степенью и формой проявления темперамента, но столь же заинтересованно, горячо и везде проходил с огромным успехом. И хотя на каждом из спектаклей с закрытием занавеса к публике выходили маски, чтобы еще раз сообщить о том, что «представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» окончено», своды зрительных залов еще подолгу оглушались аплодисментами.

Думаю, спектакль «Принцесса Турандот» с полным правом можно назвать интернациональным. Его принимали везде, где бы мы ни играли, и везде он в зрителях чувства добрые,

интернациональные пробуждал.

Как это все же удивительно происходит в жизни, что дело рук человеческих, совершенное много лет назад, десятилетий и столетий, оживает потом для новых поколений людей. Мы порою говорим о великих людях, совершивших что-то большое в жизни: «Дело его будет жить в других…» А вот эти слова на наших глазах и в некотором роде при нашем участии реализовывались в реальность. На спектакле «Принцесса Турандот» зрители многих городов нашей страны, как и Афин, и Белграда, Праги, Вены, Софии и Варшавы, Берлина и Будапешта, своими сердцами прикасались к тому, что было создано великим Вахтанговым более полувека назад, и никому, как у нас в стране, так и за рубежом, ничего не показалось в этом спектакле устаревшим. Скорее наоборот: открыли для себя, что многие «новации», которыми щеголяют сегодня некоторые западные, да и российские режиссеры, оказывается, давно уже были реализованы в практической работе одного из учеников Станиславского. Какой же импульс был дан этому спектаклю, какая жизненная сила, какие основы были заложены в нем, что и через полвека он не только не устарел, а открывает для многих новые средства сценической выразительности, расширяет их арсенал. Вот пример формы и содержания. Ни один из авангардистских театров, по сути, не сказал больше того, что было использовано в этом спектакле, ни один из них не заслонил его собою, не принизил его значения.

Вот поэтому, наверное, выступая за рубежом с «Турандот» и присутствуя на обсуждениях и конференциях в связи с приездом театра, в которых принимали участие ведущие режиссеры с мировым именем, критики, нам нередко приходилось слышать их слова о Евгении Багратионовиче Вахтангове как одном из первых режиссеров, кто оказал наибольшее влияние на развитие мирового театра. Еще в 1923 году Павел Александрович Марков писал: «Прошедшая зима, в конце которой была поставлена Вахтанговым «Турандот», останется для русского театра временем очень значительным — ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами». Удивительно точное определение. И более того, не годами, а, как показывает время, десятилетиями. И как тут не восхищаться его талантом и способностью предвосхитить поиски многих поколений последующих режиссеров. Он умер, когда ему было тридцать девять лет. В своих поисках он базировался на учении Станиславского, его учении о правде искусства, идя одновременно к яркой, красочной художественной форме, к праздничности театра, ища новые и новые средства сценической

выразительности. Этот поиск театра продолжается и сегодня в новых спектаклях, в новых режиссерских и актерских работах, основа которых была заложена Евгением Багратионовичем Вахтанговым, его великой школой.

Великое созвездие

Театральная школа — это не только училище, не только спектакли и роли, исполненные в ее русле. Это прежде всего люди, исповедующие ее, продолжающие, развивающие, обогащающие ее традиции. Придя в театр, я сразу попал в окружение целого созвездия знаменитостей, глядя на игру которых дух захватывало, и становилось очевидным, что ты еще ничего не умеешь, что училище — это только одна, первая ступенька в движении к профессии, а для того, чтобы идти дальше, нужно неотрывно смотреть, учиться, перенимать секреты мастерства у тех, кто находится на высшей ступени творчества. И мы, молодые, приходя в театр, смотрели на них как на богов, магов, волшебников и учились у них. А учиться, перенимать в театре было у кого и что. Михаил Федорович Астангов, Рубен Николаевич Симонов, Николай Сергеевич Плотников, Цецилия Львовна Мансурова, Николай Олимпиевич Гриценко, Елизавета Георгиевна Алексеева, Владимир Иванович Осенев, Елена Дмитриевна Понсова — какое разнообразие и богатство самобытнейших талантов! Смотреть на них, как они играют, было большой школой, не говоря уже о том, сколько давало каждому из нас участие с ними в одних спектаклях.

Надо сказать, что отношение к актерскому типу не остается неизменным. Оно меняется со временем. Когда я после Щукинского училища пришел в Театр имени Евг. Вахтангова, идеалом были актеры максимального перевоплощения. Умение стать совершенно другим, неузнаваемым, непохожим на себя было для меня верхом актерского мастерства. Я и сейчас восхищаюсь этим. Но самым ценным теперь считаю другое — личность самого актера. В первом случае поражало виртуозное мастерство, как это делает актер, во втором — главное что, а за этим человеческая глубина, неповторимость и духовное богатство актерской личности: Разумеется, одно не исключает другого. Актеры, интересные как человеческие личности, также пользуются перевоплощением, без этого в нашем деле нельзя. Но при этом в каждом созданном ими образе присутствует частица их личности. Черкасов отлично владел перевоплощением. Для меня самая значительная его роль — Дронов, где глубина и содержательность личности Дронова помножились на глубину и содержательность черкасовской личности. И в результате — пронзительный крик души человека, подводящего жизненный итог, крик души о том, как нужно жить, чтобы память о тебе сохранилась в людских сердцах.

Усиление интереса к актеру-личности — знамение времени. Сейчас для многих актеров роль настолько ценна, насколько она позволяет выделиться его актерской индивидуальности и его теме.

Стремление через роль донести мысль, которая тебя волнует, — вот главное, как мне кажется, в актерском искусстве. И это ничуть не умаляет эмоциональной стороны актерского творчества. Идеал нахожу в гармонии того и другого. Л. Пашкова в спектакле «Дети солнца» жила на предельном накале чувств. Но этот накал был определен теми мыслями, которые беспокоят и Лизу, и исполнительницу роли — Л. Пашкову. Просто переживать, переживать напоказ совершенно противопоказано. Темперамент мысли — вот что определяет сегодняшнего актера в кино и в театре.

Многому в этом отношении я научился у замечательного актера Михаила Федоровича Астангова. Впервые я вышел играть с ним в спектакле «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. Сначала мне в этом спектакле была поручена совсем маленькая, эпизодическая роль — Советника, через которую проходили почти все молодые актеры, вступавшие в труппу Театра имени Евг. Вахтангова. Каждый раз, отыграв в своем эпизоде, я уходил за кулисы и оттуда смотрел, как играл Астангов. Это была великая школа для молодого актера.

Михаил Федорович был своеобразный актер, яркой индивидуальности, очень личностный, ни на кого не похожий. Вообще считаю, актер не должен быть ни на кого похожим, и если все это не так, если он в своем творчестве несамостоятелен, идет за кем-то, копируя игру, жесты, мимику, манеру говорить, двигаться, — это уже будет вторичное искусство. Самобытность в театре — необходимейшее условие успеха.

Главная особенность игры Астангова заключалась в том, что он на сцене всегда оставался личностью — крупной, колоритной. У него каждая роль была точно, до деталей логически четко выстроена, каждое движение выверено, осмыслено, доведено до совершенства. Актер-аналитик, мыслящий широкими категориями, он никогда не допускал, чтобы эмоции у него заслоняли главную мысль, которую он старался выразить и донести до зрителей в роли. Но когда по драматургическому материалу сталкивался с глобальными, общечеловеческими проблемами, большими глубокими мыслями, его темперамент, казалось, не знал предела. Гигантская мысль будила в нем и гигантский темперамент. Если он отстаивал какую-то идею, позицию героя, то отстаивал ее страстно, темпераментно, вдохновенно.

Михаил Федорович перед выходом на сцену всегда очень долго настраивался на роль, подолгу сидел на сцене, готовя себя к выходу, появлялся перед зрителями обычно уже прожившим какой-то кусок жизни своего героя, уже внутренне переполненным, готовым выплеснуть свое состояние в зал. Для сравнения скажу, что Цецилия Львовна Мансурова, например, любила выскочить на сцену и на этой эмоциональной волне сыграть всю сцену.

Рубен Николаевич Симонов появлялся на сцене в самый последний момент, даже любил чуточку запоздать, чтобы выход его уже ждали, и тогда только он появлялся. У каждого были свои слабости, свои приемы, выражавшие, впрочем, особенности этих актеров, их индивидуальность.

На всю жизнь запомнил одну фразу Астангова, по сути дела, раскрывающую методику его работы над ролью и спектаклем в целом. Он говорил: «Надо сначала проложить рельсы, а потом уже, буду я в настроении или не буду, но рельсы поведут меня сами в нужном направлении». Так вот он сам в работе над ролью первое, что делал, — прокладывал рельсы, которые дальше должны были повести его героя в нужном направлении. Он считал, что роль должна быть сделана точно, чтобы не зависеть от настроения — сегодня оно есть, актер в ударе, значит, сыграет хорошо, не в ударе, — ну что ж, тогда придется ждать следующего спектакля, ждать, когда настроение посетит его. Вот этот момент зависимости от внешних причин, от настроения или ненастроения актера Астангов исключал в работе. Зритель и партнеры по сцене не должны зависеть от настроения одного из исполнителей. Обычный зритель приходит на спектакль, как правило, один раз и, естественно, хочет увидеть спектакль в его наилучшем виде. И если роль хорошо сделана, если «рельсы проложены», актер ее всегда сыграет на достаточно художественном уровне, во всяком случае, точно. Уровень его исполнения в этом случае уже во многом предопределен сделанностью роли, ее выверенностью, степенью готовности. В этом смысле совместная работа с Астанговым была для меня исключительно полезной, необходимой.

Такой же школой была и игра рядом с Николаем Сергеевичем Плотниковым. В спектакле «Великий государь» В. Соловьева, где он играл роль Шуйского, я выходил в массовке и затем оставался до конца спектакля и смотрел, как он играет. Также много раз смотрел игру Рубена Николаевича Симонова.

Новее это было учебой, пока только больше вприглядку. Мы смотрели, как играют великие мастера сцены, а предстояло стать их партнерами. И эти уроки вприглядку очень пригодились, через

это надо было пройти, чтобы потом, когда доведется играть с ними в одних спектаклях, не растеряться, попасть в тон, стать действительно им партнерами по сцене. А это уже были уроки в работе, на практике, в общении с корифеями сцены. Что может заменить такие уроки?..

Сыграв в нескольких спектаклях «Перед заходом солнца» Советника, я наконец получил роль Эгмонта. Играя с Астанговым в одном спектакле, я впервые по-настоящему ощутил на себе, что такое партнер по сцене и что значит быть партнером такого актера. Я чувствовал на себе эти пронизывающие тебя насквозь глаза Михаила Федоровича. Он, как рентгеном, просвечивал, сверлил взглядом, требовал от тебя все время настоящей жизни на сцене, ответного чувства, участия, сопереживания. У него никогда не было просто созерцания партнера. Он неизменно включал тебя в поле своего внимания, да так, что ты уже не мог перед его взглядом ни на мгновение отвлечься, проговорить, а не прожить всю сцену от начала до конца. С ним этого было просто невозможно себе позволить. Я видел, как в ходе спектакля менялось его отношение к моему персонажу. То он настороженно смотрел на меня, ждал, как поведет себя его сын в трудной для него ситуации — не предаст, не смалодушничает? И почти физически ощущал на себе его испытующий взгляд, его волнение, тревогу за сына. То он восхищался своим сыном, когда узнавал, что тот отказался подписать против него пасквильную бумагу, с радостью кричал: «А, глоток свежего воздуха!» Этот глоток свежего воздуха давал ему Эгмонт. И здесь нельзя было не ответить на его безмолвные вопросы, на его состояние души, на его всплески радости, нельзя было чувствовать себя безучастным рядом с ним. Ты как будто попадал в магнитное поле его воздействия.

Чего греха таить, бывает такое, что, отыграв целый спектакль с иным партнером, ни разу не поймаешь на себе его взгляда. Чаще всего это скольжение по тебе или взгляд в твою сторону, но не на тебя, не в твои глаза с желанием прочесть в них что-то, боль или радость, с готовностью отозваться на твое состояние. А у больших мастеров это всегда было и есть внимание к партнеру, святое к нему отношение. Они-то понимали, как никто, что без партнера и ты не сыграешь сцену в полную силу.

Точно так же у меня было и с Николаем Сергеевичем Плотниковым. Когда он на сцене, я глаз от него не мог оторвать. Так было в «Каменном госте», где он играл роль слуги Лепорелло, так было в «Коронации» Л. Зорина. У нас была в этом спектакле замечательная сцена, когда внук приходит к деду — Камшатову-старшему, чтобы уговорить его пойти на устроенное в его честь

юбилейное торжество. Камшатов отказывается это делать, чем вызывает переполох в доме. Все родственники его уговаривают пойти на чествование, каждый имея при этом свою выгоду, свою цель. И вот последним к нему приходит мой герой. Он только что окончил институт, мечтает сделать карьеру, защитить кандидатскую, поехать в зарубежную командировку. Поэтому тоже включается в уговоры строптивого деда, чтобы тот пошел на юбилей, потому что понимает, мало ли как этот бунт Камшатова-старшего может отразиться на Камшатове-младшем, на его карьере.

И вот я выходил к нему. Плотников-Камшатов встречал меня хитрым прищуром глаз, мол, ну-ка, ну-ка, с чем ты пришел? И предлагал такую детскую игру, в которую он когда-то, в пору моего детства, со мной играл. Он спрашивал: «А хозяин дома?» Я отвечал: «Дома». — «Гармонь готова?» — «Готова». — «Поиграть можно?» — «Можно». И тогда он спрашивал: «Тебя прислали?» На что я отвечал ему: «Ну зачем ты так, дед?» Хотя видел, что дед уже все понял. А он смотрел на меня, как бы спрашивая: «Ну-ка, ну-ка, как ты меня будешь уговаривать?» И ждал, какими доводами я буду апеллировать, чтобы заставить его идти на юбилей. И я видел, как он постепенно менялся в лице, доходил до душевного срыва, до крика, когда окончательно убеждался в том, что рядом с ним вырос вот этот карьерист, в ком нет ничего святого, который ничем не погнушается.

Мы играли эту сцену, не отводя друг от друга глаза. Какой темперамент прорывался в Николае Сергеевиче, как он наливался кровью, кричал, потом брезгливо отстранялся от меня, и я почти физически чувствовал к себе его отношение. Не перестаю восхищаться, какая все же это была великая школа для молодого актера — высшая школа актерского мастерства.

С Плотниковым я играл много и, конечно же, необычайно благодарен судьбе за это. Он всегда был такой, я бы сказал, сиюсекундно присутствующий, как и Астангов, всегда обращенный к партнеру. Он тоже любил создавать крупные характеры крупными, сочными мазками. Не дробил роль на детали, не мельчил, не увлекался характерностью. Он всегда оставался Плотниковым и в то же время настолько входил в роль, что, казалось, иголку невозможно было продеть между ним и создаваемым им образом — такое это было перевоплощение в характер. Гримом он почти не пользовался, ему он был просто не нужен. При минимуме внешних средств выразительности он создавал совершенно разные характеры. Это и есть высший пилотаж актерского мастерства.

Иногда бывает так, что актер в погоне за характерностью, в

стремлении спрятать себя за роль придумывает себе маску, сложный грим и подчас так этим увлекается, что за всем этим уже не видишь самого человека, а вместо него по сцене ходит заранее заготовленный манекен. А у Плотникова характерность никогда не заслоняла его самого, его человеческой незаурядности, масштабности личности. Внешне он как будто ничего в себе не менял и при этом всегда был разным: будь то Шуйский в «Великом государе» или Камшатов в «Коронации», Лепорелло в «Каменном госте» или Домициан в «Лионе». Для него важнее всего было создать внутренний образ, проникнуть в суть его, ухватить в нем главное, а средства выражения были при этом скупые, но всегда точные, емкие, значащие. Создавая образ Шуйского, этого страшного, хищного, вероломного, умного и изворотливого человека, он внешне, казалось, ничего в себе не менял, но как внутренне перерождался! Это была такая изворотливая лиса, такая бестия в человеческом обличье, хитро улыбающаяся, все видящая, плетущая сложную нить интриг! И все это при минимальных средствах внешней выразительности. Вот что значит истинное перевоплощение в образ!

Нередко нам приходится слышать, а то и самим задавать вопрос: «Что значит быть личностью в искусстве?» Так вот, на этот вопрос исчерпывающий ответ, считаю, мне дал Николай Сергеевич, и не словами, а делом, своим отношением к работе, к людям, к тому, чему он сам становился свидетелем, — всей своей жизнью.

Современный актер немыслим без гражданского пафоса. Сегодня зрителя не удивишь виртуозностью технических средств. Если образ строить только на основе накопленного опыта и общих соображений, то он не найдет хорошего отзвука в зрительном зале.

Весь масштаб создаваемых актером образов определяется прежде всего масштабностью самой его личности. Важно, как он сам живет, как отзывается на события жизни. Вообще считаю, искусство и равнодушие (перефразируя пушкинские слова) — понятия «не совместные». Когда вижу, что актер равнодушно или даже спокойно реагирует на то, что происходит вокруг него, на несправедливости в мире, на то, что где-то, пускай и очень далеко, льется кровь людей, как зло хоть и временно, но одерживает верх, я понимаю, что этот актер уже как художник кончился, он уже ничего серьезного, волнующего не создаст. Остается лишь ремесло в худшем значении этого слова, лишь наработанное в прошлом. А искусство должно талантливо, страстно защищать ту или иную позицию, тему, идею, иначе оно наносит больше вреда, чем пользы, потому что даже самая добрая

мысль, выраженная неталантливо, бесстрастно, скорее будет дискредитирована, нежели найдет отзвук в сердцах зрителей.

Да, в актере непременно должно быть это соединение высокой гражданственности и мастерства. И если в обращении к читателям Некрасов допускал, что «поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан», то актер обязательно должен быть и поэтом, и гражданином.

И незаурядной личностью, и любить жизнь так, как любил ее Плотников.

Николай Сергеевич умер в восемьдесят два года, но это был самый молодой человек из всех, кого я знал. Столько в нем было жизненной силы, оптимизма и даже озорства. Однажды вышли мы с ним прогуляться после театра по Арбату. У него уже походка неуверенная, колени дрожат, ноги не гнутся, и вдруг вижу: он делает «стойку». Я спрашиваю: «Что с вами, Николай Сергеевич?» А он: «Васечка, посмотри, какая красавица пошла!» И глаза щурит, как напроказивший кот…

За три дня до своей смерти он мне сказал в коридоре театра: «Васечка, когда я умру, сядь в мое кресло, за мой стол в гримерной. Я тебе завещаю свое место». С тех пор я сижу в его кресле.

Театральное искусство — это постоянный тренинг: утром репетиции, вечером спектакли, и так изо дня в день.

В отличие от кино, где многое за артиста решают режиссер, оператор, монтаж, в театре во время спектакля вся нагрузка ложится на исполнителя, и он либо гробит постановку, либо из посредственной пьесы делает «конфетку».

Мне вообще везет на людей, общение с которыми было не только чисто профессиональной, технической учебой. Это всегда духовное общение, возможность учиться быть Человеком. Меня всегда потрясал своей удивительной душевной и творческой молодостью, романтическим настроем Рубен Николаевич Симонов. Мне близки и понятны цельность и сила современного характера в Михаиле Ульянове, высокая интеллигентность и гуманизм Юрия Яковлева, щедрость таланта Николая Олимпиевича Гриценко.

Место обитания «великого созвездия» актеров, конечно же, не только театр и тем более не один Театр имени Евг. Вахтангова. В бесконечной галактике мы, разумеется, не одиноки. Были и есть звезды и созвездия не меньшей величины в МХАТе, Малом театре, БДТ имени Г. А. Товстоногова, в знаменитой Александринке — перечень их может быть и продолжен. Просто я называю тех, кто ближе мне, с кем меня свела актерская судьба, кого имел

возможность больше наблюдать, общаться, дружить, у кого довелось учиться.

Например, с Алексеем Кузнецовым, актером театра Вахтангова, с моим давним другом, познакомились еще в 1953 году на съемках фильма «Аттестат зрелости». Я тогда учился в десятом классе и играл десятиклассника, а Алеша Кузнецов ходил в пятый класс и играл моего младшего брата — пятиклассника. В дни съемок его брали прямо из школы и везли на съемочную площадку. Отец его тогда был директором киногруппы на Мосфильме, наверное, поэтому он в столь раннем возрасте оказался перед объективом кинокамеры. Потом, когда подошло время, он, так же, как и я, поступил в Щукинское театральное училище. Окончив его, после блистательно сыгранной роли Водоноса в спектакле «Добрый человек из Сезуана» по Брехту, Алексей мог вместе с курсом под руководством Юрия Петровича Любимова пойти создавать новый театр «На Таганке». Но Рубен Николаевич Симонов его уговорил остаться в театре, пообещав хорошую перспективу. И действительно, после вступления в труппу Вахтанговского театра он был занят в спектаклях, сыграл много ролей. И все же, мне кажется, театр чаще мог бы использовать его данные лирического героя и редкое комедийно-водевильное дарование. А когда театр возглавил Евгений Рубенович, Алексей вообще перестал быть востребован. Тогда и вспомнились предостережения Любимова, что ждет его в академическом театре. Но время ушло и упущенного не вернешь. Сейчас Алексей вместе со мной преподает в Щукинском училище на кафедре «Художественное слово», так что нас связывает уже (такого, наверное, не бывает) пятьдесят лет дружбы. И я благодарен судьбе, что она дала мне таких друзей — талантливых, надежных, верных. Не каждому так везет в жизни.

О Рубене Николаевиче Симонове я еще буду иметь возможность рассказать в этой книге. Сейчас замечу лишь, что та основа, которую он заложил во мне с первых дней работы в театре, помогает и сегодня. Правда, последние годы он уже немного ставил спектаклей и меньше, чем прежде, был занят в них. Но и те немногие встречи в совместной работе были неоценимы.

Мое самое сильное потрясение от игры Рубена Николаевича связано с его исполнением роли Сирано де Бержерака в одноименной пьесе Ростана. Его слова: «Ты слышишь ли движение миров и знаешь ли, что значит слово «вечность»?» — я до сих пор ношу в памяти до самых мельчайших нюансов, зрительно вижу его во всей отчетливости и думаю, что это потрясение от его игры останется со мной на всю жизнь. Так это

сильно было исполнено, на такой волне эмоционального взрыва, гражданской страстности.

Нет, то, что так глубоко проникло в душу, в сознание и подсознание одновременно, то, что заставляло замирать сердце, уже ничем не заслонить. Такое потрясение находит свою полочку в человеке и хранится на ней в святой неприкосновенности. Для меня это как камертон, на который все время хочешь настроиться, как высота, к которой всю жизнь стремишься в своем творчестве. Это как идеал, которого хочешь достигнуть, стимулирующий твой рост, не дающий успокоиться достигнутым. Как нужны такие высоты каждому из нас в творчестве, в работе, в жизни.

Особенно это важно для молодых актеров, потому как, если молодые не воспримут традиции театра, не почувствуют непосредственно в работе, что такое настоящий уровень актерского мастерства, что такое «высший пилотаж», на чем им тогда учиться, к чему стремиться, какое исполнение брать себе за образец? Это очень хорошо понимал Рубен Николаевич Симонов и неизменно руководствовался этим пониманием на практике. В распределении ролей в новых спектаклях и вводах новых исполнителей в старые спектакли он всегда старался рядом с опытным актером, с мастером поставить молодого, никогда не отделял молодежь от «стариков», всегда «смешивал» их. И это было мудро. Когда справа от тебя играет Плотников, слева Мансурова, впереди Гриценко, а позади Астангов, играть плохо просто невозможно. Ты хочешь того или нет — попадаешь в их ауру, настраиваешься на их волну высокого напряжения.

К этому же убеждению пришел и Евгений Рубенович, правда, не сразу, на своем горьком опыте, после того, как поставил несколько спектаклей только с молодежью. Через какое-то время сам увидел, как театр начал терять уровень актерского исполнения, терять школу. Без постоянной подпитки, без общения со старыми вахтанговцами начал нивелироваться стиль игры, теряться вкус, чувство меры, начали делаться допуски, которых Рубен Николаевич никогда не позволял на сцене Вахтанговского театра.

Думаю, что эту же ошибку повторил и М. А. Ульянов в пору его художественного руководства театром. Ставка только на молодежь, без подключения «стариков» — угроза для самой молодежи и для «театра» — распадается «связь времен»: это тем более важно для такого театрального направления, как вахтанговское, — необходима передача традиций.

* * *

После Рубена Николаевича дело отца продолжил в театре Евгений Рубенович Симонов. С ним мы работали в театре более четверти века, начиная с 1957 года. Вся наша творческая жизнь проходила, можно сказать, на глазах друг друга. За это время установилось очень важное в совместной работе чувство доверия друг к другу, взаимопонимание, общность взглядов на искусство театра, на жизнь, что, конечно же, благоприятствовало творчеству. Первая моя роль в театре — Бакланов в «Вечной славе» — была сделана с ним. Он и дальше вел меня по сложным лабиринтам театра, оберегая от неудач, доверяя трудные, разноплановые роли. Почти все крупные актерские работы в театре мною подготовлены при его участии или же общем руководстве.

Помимо театра нас сближала еще и музыка, поэзия. Евгений Рубенович сам любил читать стихи и нередко повторял: «Вася, после меня ты лучше всех в театре читаешь стихи». Это шутка, конечно, но для меня важно, что поэтический театр, который он исповедовал, это и мой тоже театр.

Почти все его спектакли музыкальны. И музыка в них не просто звучит в качестве сопровождения или украшения к драматическому действию, а сама является его важной составной частью, пронизывая его насквозь, давая общий настрой спектаклю и отдельным сюжетным, смысловым, эмоциональным линиям в нем.

Очень важна во взаимоотношениях режиссера и актера возможность говорить на равных и иногда спорить в поисках лучшего решения спектакля, сцены, роли, не перенося при этом творческие споры наличные отношения. С Евгением Рубеновичем это было возможно, поэтому актеры не боялись с ним идти на творческие конфликты, зная, что всякое их разумное предложение будет выслушано, если не противоречит общей режиссерской концепции спектакля, может быть принято — частично или полностью — или же будет найдено третье более интересное, решение. Так, например, у нас случилось во время работы над спектаклем «Антоний и Клеопатра». Режиссер поставил передо мной с Михаилом Ульяновым задачу вести постоянную, непримиримую, глобальную вражду двух достойных друг друга противников, вражду не на жизнь, а на смерть. Вопрос должен был стоять: он или я, другого не было дано. И Цезарь в итоге должен был победить Антония в этой их схватке. Легко сказать победить, а как это сделать, когда в роли Антония выступает не кто иной, как Ульянов?! И к тому же сцены с ним поначалу были построены таким образом, что Антоний все время оказывался в более выгодном перед Цезарем положении. Как

выиграть поединок, если ты постоянно оказываешься на втором плане, если находишься в неравном с ним положении? От этого задача Цезаря победить своего противника становится еще менее выполнимой. И когда я сказал об этом Евгению Рубеновичу, просил, а потом и просто потребовал изменить мизансцену в сцене «Триумвират», сначала он вспылил. А на следующий день, придя на репетицию, он подошел ко мне, пожал руку и сказал: «Ты был прав, Вася, все верно». Затем посадил нас друг против друга, развернул противников в непримиримой схватке, и… сцена получилась. Получился спор равных по силам героев шекспировской трагедии, в котором победу в конечном счете одерживал Цезарь.

Примерно та же картина повторилась у нас и во «Фронте», и опять моим антиподом был Ульянов. Я в роли Огнева должен был одерживать верх в споре с Горловым, а в центре сцены «хозяином положения» все время почему-то оказывался Ульянов. И когда поменяли мизансцены, опять же после моих настойчивых просьб сделать перестановки в мизансценах Огнева и Горлова, все встало на свои места.

Считаю это дорогим качеством режиссера — прислушиваться к мнению актеров, не впадать в амбицию — это свидетельство силы, уверенности в себе режиссера, а не его слабости. И еще уметь не обижаться на коллег по сцене, если даже они оказывались не правы, не таить обиды за то, что кто-то с тобой в чем-то не согласился в споре, — это способствует созданию в театре по-настоящему доверительной, творческой обстановки. Все, что сделано в совместной работе и будет сделано в будущем, не должно заслоняться какими-то размолвками, спорами, конфликтными ситуациями. Они в любом творческом деле неизбежны и при правильном отношении к ним полезны и актеру, и режиссеру.

Особенно высоко ценю в режиссере смелость, способность не боясь идти на эксперимент, разумеется, не безрассудный, а оправданный. Любое живое творческое дело сопряжено с какой-то долей риска, тем более в работе режиссера. Ведь если он не рискует, ничего не ищет, находится в постоянном страхе сделать что-то не так, он ничего интересного, свежего, самобытного никогда не сможет создать и как режиссер никогда не состоится.

Да, думаю, немалая смелость нужна, чтобы решиться на эксперимент, принять решение и, если надо, настоять на своем в деле, которое не гарантирует успеха, во многом рискованное, зыбкое. Так случилось, например, при распределении ролей в пьесе «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, где мне была предложена главная роль. Многих удивило такое решение

Евгения Рубеновича и его молодых коллег — режиссеров В. Шалевича и О. Форостенко. Их останавливали, предостерегали, советовали подумать, считая роль председателя колхоза Сагадеева не моей. Тем более что есть в труппе театра уже «готовый» председатель, признанный и принятый всеми в фильме «Председатель» — Михаил Ульянов. Мне и самому поначалу казалось, что роль не подходит к моим данным. Но ни предостережения коллег, ни мои собственные сомнения их не остановили. И результат оказался неожиданным для всех и меня в том числе.

Евгений Рубенович доверял актерам, видел в них порою больше, чем они сами в себе, и чаще выигрывал, открывал в актерах новые качества их дарования, не давал застаиваться, останавливаться в своем движении по возрастающей.

То же произошло и с ролью Роланда в «Девушке-гусаре» Ф. Кони. Многим казалось, что это не моя роль, что комедия — это не моя стихи. А он поверил в меня, настоял на моем назначении на роль и больше всех был счастлив, когда стало ясно, что роль получилась. Как может актер не быть благодарен режиссеру за это, как может не доверять его интуиции, проницательности, умению работать с актерами? Вполне естественно, что, когда есть риск, случаются и неудачи. Бывали они и у нас в театре. Но важно при этом, как к ним относиться. Евгений Рубенович в этих случаях не старался переложить вину на актера или еще кого-то, не боялся признать спои ошибки, брал вину на себя. И это тоже говорит о силе режиссера, о том, что ему можно верить, на него можно положиться. А как это много значит в любом деле! Здесь существует и обратная связь. Если режиссер верит актеру, он тем самым стимулирует его работу, его поиски, дает возможность самому разрабатывать роль, а не надеяться только на подсказку, на помощь режиссера.

Наверное, сколько режиссеров, столько существует и методик работы над спектаклем или фильмом. Евгений Рубенович (в отличие от его отца Рубена Николаевича, который больше увлекался работой с актерами, любил это делать и меньше уделял внимания чисто постановочным моментам) принадлежал к тем режиссерам, которые больше внимания уделяют построению мизансцен, созданию общего образа спектакля, освоению пространства сцены. Для него важно, чтобы актер не выпадал из общего ансамбля спектакля, для этого давал ему лишь общее направление в работе. Остальное, доводку роли, доверял своим помощникам, оставлял самим актерам. Ювелирной отделкой роли не очень любил заниматься. Поэтому не любил актеров, которые только «смотрят в рот» режиссеру, не привнося в роль

ничего своего.

И последнее, пожалуй, что лично я больше всего ценю в режиссере — руководителе театра, — способность дорожить его прошлым, тем, что досталось нам в наследство от старших поколений актеров и режиссеров. Не секрет, что случается нередко в театре — приходит новый режиссер и начинает все ломать, перекраивать на свой лад, не считаясь ни с актерами, отдавшими всю жизнь сцене, начиная исчисление жизни театра со дня его прихода в него, руководствуясь, видимо, философией гётевского героя: «Мир не был до меня и создан мной».

Евгений Рубенович относился к старой вахтанговской гвардии, можно сказать, благоговейно, понимая, что без традиции, без прошлого не будет и настоящего, что ему будет просто не из чего родиться. Это как в семье нельзя не чтить родителей, старших, нельзя быть фомами, не помнящими родства, потому что тогда и у них дети вырастут такими же бездушными, не посчитаются с твоей старостью, не проявят уважения к пожилому человеку, вырастут духовными уродами. Так и в театре эти этические нормы должны свято храниться и оберегаться от грубости, неуважительности, бесцеремонности.

Был у нас в театре такой случай. Известный драматург читал на труппе свою новую пьесу. Любой из нас, особенно в творчестве, не застрахован от неудач. Случаются они даже у больших мастеров, больших и признанных художников. Для драматурга это была, надо признать, творческая неудача. Он и сам, видимо, чувствовал, что не все у него получилось, и поэтому, когда началось обсуждение пьесы, когда актеры один за другим начали «громить» пьесу, он сидел молча, не пытался ничего говорить в свою защиту, ничего не пытался объяснять. Но я помню лицо Евгения Рубеновича во время этого обсуждения — бледное, взволнованное, нервное, его неловкость и стыд перед драматургом за актеров. Не по существу, не из-за того, что они отозвались о пьесе плохо, — из-за формы разговора, из-за резкости, которую они допускали в обсуждении, неуважительности тона по отношению к автору. Били наотмашь, беспощадно, как это умеют делать актеры, забыв, что перед ними тот автор, который уже много сделал в нашей драматургии до этого и немало может сделать еще. Да, пьеса не удалась, она нам не понравилась, но форма разговора должна быть в любом случае тактичной, уважительной по отношению к собеседнику, если даже тебя что-то в нем или в его работе не устраивает или даже раздражает. Это вовсе не значит, что можно позволять себе в таких случаях грубость, хамство, беспардонность.

Об этом, после того как автор покинул стены театра, говорил

Евгений Рубенович актерам в редком для него волнении. Какой же урок тогда преподал он всем нам! Запас культуры, человеческой порядочности важно иметь, о какой бы сфере человеческой жизни ни шла речь, — об этом многих из присутствующих на том обсуждении заставил он задуматься в тот день всерьез, глубоко и извлечь из этого случая урок на всю жизнь.

Об этом всем нам необходимо помнить всегда!

К сожалению, последние годы работы в театре сложились для Евгения Рубеновича не просто. Он не чувствовал того, что театр утрачивает завоеванные ранее позиции, идет к упадку. Принимал к постановке какие-то заведомо слабые пьесы, заранее обреченные на неуспех, не допускал к постановкам других режиссеров, способных поднять уровень спектаклей. Сделав ставку только на молодых актеров, он фактически лишил их возможности учиться у стариков, набираться опыта. Таким образом, в театре, в совсем недавнем времени гремевшем интересными постановками, наметился заметный спад. Начались брожения в театре, труппа раскололась на сторонников и противников взятого режиссером курса, а точнее, отсутствие курса. Сам собою встал вопрос о смене художественного руководства. Евгений Рубенович тяжело переживал уход из театра, в котором он проработал много лет и создал не один спектакль, украшавший его афиши, среди которых знаменитая «Иркутская история», «Филумена Мартурано», «Антоний и Клеопатра», «Фронт». Правильнее будет сказать — не пережил ухода и, не найдя себя в других театрах, вскоре ушел из жизни. Вот так сложилась судьба этого талантливого режиссера, но как-то потерявшегося на исходе лет. Теперь уже, спустя годы и думая о нем, мне кажется, могло бы все быть по-другому, если бы обе стороны пошли на какой-то компромисс — и мы, и он. Думаю, что его можно было найти, но стороны уперлись — и вот результат. Сейчас я хочу сказать, что сожалею о том, что нам не удалось тогда договориться, но случившегося не вернешь.

Все музы в гости…

Где ты, ваятель безымянный
Богини вечной красоты…

А. С. Пушкин

Театр или кино?

Сразу оговорюсь, что вопрос, предваряющий предстоящий разговор, не мною предложен. Я лично его так бы не ставил, тем более что выбор сделан давно и навсегда — Театр. Правда, это вовсе не значит, что все иные виды искусств — кино или телевидение, радио или эстраду — ставлю ниже или недооцениваю. Каждый из них имеет свои преимущества перед другими и в то же время в чем-то проигрывает им, что тоже естественно. В пользу каждого из названных видов искусства можно привести целый ряд весьма веских аргументов, вот почему считаю столь категоричное «или — или» несостоятельным. Но вопрос этот зрители с редким постоянством продолжают задавать, и достаточно часто. А раз есть вопросы, на них надо отвечать. Это и навело меня на мысль поговорить о том, что составляет особенности работы актера в театре, кино, на телевидении, радио, концертных площадках.

Да, в былые времена такого вопроса не задавали и такой дилеммы перед актером не возникало. «Раньше, — как говорила Ц. Л. Мансурова, — у актера один станок, одна точка приложения сил — это театральная сцена. И мы ей молились, как языческому изваянию». Потом появились кино, радио, телевидение — уже несколько «станков», между которыми мечется актер, порою не зная, которому из них отдать предпочтение. Сегодня же благодаря множеству точек приложения сил актера, благодаря стремительному развитию смежных видов искусства перед ним действительно нередко встает во всей остроте проблема выбора, уж слишком много соблазнов подстерегает его на каждом шагу. От этого нетрудно и растеряться, пойти по пути легкого успеха, когда у актера появляется чувство всеядности в стремлении везде и все успеть: провести репетицию в театре, записаться на телевидении или радио, выступить на концерте, успеть на встречу со зрителями и сыграть вечерний спектакль. О каком здесь трепете перед сценой, перед театром как храме искусства, о каком священнодействии может идти речь? Какого качества исполнения можно ожидать от актера?

Говоря и думая об этом, я всегда вспоминаю Николая Сергеевича Плотникова. Он для меня образец отношения актера к своей профессии. Снимался в кино он редко, но всегда очень метко. И конечно же, не в ущерб работе в театре. Каждая его роль в кино, как и в театре, всегда была событием, уж во всяком случае, в его творческой жизни. Он сам в высшей степени требовательно относился ко всякой работе — в театре или в кино

— и от других ждал того же. Как-то однажды он сказал мне: «Васечка, надо сниматься достаточно редко, чтобы накопить духовный материал, и достаточно редко, чтобы не надоесть публике». Как это точно и правильно сказано, и как часто мы об этом забываем в своем стремлении к популярности, к скорому и легкому успеху!

Опасность, подстерегающая актера на этом пути, тем более становится реальной, что искусство, разбиваясь вширь, не всегда при этом идет вглубь. Оно — как разливающаяся во время весеннего половодья, разветвляющаяся на множество рукавов река. И видимо, должно пройти какое-то время, чтобы количество переплавилось в качество, когда, взаимодействуя, различные виды искусства окажут благотворное влияние один на другой, не нивелируя, а, наоборот, углубляя каждый из них. Процесс этот в искусстве происходит, может быть, не очень заметно для глаза, но, несомненно, осуществляется ежедневно, ежечасно. Развиваясь по разным направлениям, оно становится богаче, многограннее, но что-то при этом и теряет, что тоже, видимо, неизбежно.

Я практик и ни в какой степени не претендую на неоспоримость суждений, на строгую научность в освещении поставленного вопроса, а лишь делюсь собственными наблюдениями театрального актера, постоянно работающего в смежных видах искусства, и с позиции актера сужу о своеобразии его творчества, к какой бы сфере деятельности он ни был причастен.

Поэтому, думаю, было бы несправедливо и неблагодарно, если бы театральный актер, снимающийся в кино, на телевидении, записывающийся на радио, выступающий на эстраде, сказал вдруг, что театр для него все, а другие сферы деятельности несущественны, попутны, не дают творческого удовлетворения. И это тем более несправедливо, что при настоящем отношении актера к своему делу так не может быть. Я глубоко убежден в том, что актеру театра не только не противопоказана работа в смежных видах искусства, не только не может пойти в ущерб ни одному из них (разумеется, при правильном распределении сил и возможностей), а наоборот, неизменно обогащает его. Любая другая сфера приложения его сил имеет свою специфику, требует от актера большей гибкости, подвижности, разносторонности, универсальности, умения работать в самых непривычных для актера условиях, вооружает его профессиональными навыками. Работа в других видах искусства позволяет ему многограннее, богаче, интереснее раскрыться творчески, расширить его творческий диапазон. Мне, например, кино сослужило в этом смысле самую добрую услугу.

Еще с училища на меня установился взгляд как на этакого салонного героя-любовника. И держали в училище, а затем и в театре на такой «диете». Но вот роль Павки Корчагина раскрыла во мне то, чего не знали обо мне педагоги, режиссеры и чего я не знал сам. После Корчагина мне доверили такие социальные роли, как Рощина в «Хождении по мукам», хикметовского Чудака, Бакланова в «Вечной славе».

Много дало кино и другим актерам нашего театра. Например, Юрию Яковлеву. В кино он сыграл князя Мышкина, а в театре не рискнули бы тогда еще дать такую роль. Можно назвать целый ряд театральных актеров, которых по-настоящему открыло именно кино: Лапиков, Глебов, Демидова, Золотухин…

Кинематограф оставляет довольно заметный след в биографии театрального актера, и с этим нельзя не согласиться. Я не говорю о таком неоспоримом преимуществе кино и тем более телевидения перед театром, как массовость аудитории. Благодаря кино и телевидению актер очень скоро, порою просто стремительно, молниеносно, в один день или вечер демонстрации фильма, становится популярным, его скорее замечают затем и в театре, следят за его творческим ростом, он быстрее получает признание и отклик зрителей на его работы.

Проигрывая театру в сиюминутности воздействия живого актера на зрителя и по многим другим параметрам, кино в то же время имеет целый ряд преимуществ перед ним, дополнительных возможностей, таких, к примеру, как крупный план, сменяемость места действия, за счет чего может быть достигнут более широкий охват событий, использование массовых и даже батальных сцен, настоящей натуры.

Кинематограф имеет свою специфику. Если для театрального актера мало просто правдиво жить на сцене, мало лишь только переживать состояния героя, глубоко чувствовать, ему нужно еще позаботиться о том, чтобы все это донести до зрителей, перекинуть свое состояние через рампу, и не просто, а донести его до задних рядов амфитеатра, до галерки. А значит, актеру надо укрупнять, делать более выпуклым тот образ, который создает, приложить еще немало сил, мастерства для того, чтобы донести до каждого сидящего в зале зрителя чувства, мысли, волнения персонажа. Здесь нужна некоторая преувеличенность в средствах выразительности. В кино же актеру такой задачи перед собой не нужно ставить.

Камера, различные технические средства во многом решают эту проблему за него. Достаточно лишь придвинуть камеру к актеру, вооружиться сильной оптикой, записывающими устройствами, и они донесут до кинозрителей самые тончайшие

нюансы в перемене настроения героев, едва уловимое движение губ, чуть слышимое слово. Здесь важно, чтобы актеру было что предложить зрителям, чтобы он имел в себе эту глубину чувств, эмоций, умел мыслить, а уж кинокамера с помощью самой современной оптики заглянет не просто в твои глаза, а в самую глубину, внутрь их, даст возможность увидеть поры на лице актера, уловить мельчайшую перемену в его состоянии, заглянет в душу актера. Экран дает широкие возможности актеру для выражения тончайших оттенков переживаний и настроения героя через крупный план. Крупный план в кино — сильнодействующее оружие. Иногда состояние героя, переданное крупным планом, оказывает на зрителей более сильное воздействие, чем постепенное накопление его, приближение к нему театральными средствами, посредством непрерывности драматургического действия. Порою достаточно бывает «ударить крупным планом», чтобы зритель увидел, что происходит с героем в кульминационный момент событий, чего он добивается от других действующих лиц, как переживает неудачу или радость. Такие оценки в состоянии героев посредством крупных планов очень важны, в этом преимущество кино перед театром.

Использование крупного плана еще и хорошая школа для актера, когда для того, чтобы хорошо прожить кусочек роли, какое-то состояние героя, ему необходимо моментально переродиться, отрешиться от всего его окружающего, максимально собраться, «включить» в образ и все, что в тебе есть, выплеснуть до конца, выложиться без остатка. На крупном плане в кино или телевидении сразу же становится видно — живешь ты по-настоящему или только делаешь вид, что живешь, волнуешься волнениями героя или только демонстрируешь их, внутренне богатый ты человек или пустой. На крупном плане все это, как на лакмусовой бумаге, проявляется моментально. Здесь ни солгать, ни спрятаться актеру от взгляда зрителя некуда. И в этом смысле работа театрального актера в кино и на телевидении, считаю, очень полезна. Та простота и естественность, натуральность, если так можно сказать, в поведении актера перед камерой в определенной степени необходимы и в театре, стало быть, расширяют его творческие возможности, обогащают художественную палитру театрального актера. Уж как правдив, естествен Ростислав Янович Плятт на сцене театра, как органично он жил на ней, но вот однажды мне пришлось быть свидетелем того, как, просматривая в киностудии отснятый материал фильма «Иду на грозу», он говорил о некоторых кадрах: «Тут переборщил, слишком театрален» — и просил новый дубль.

Нащупать верный тон поведения перед кинокамерой точно

так же, как и на театральной сцене, нелегко. Сошлюсь на собственный опыт. В училище мне говорили: «Играй ярче, театральней. Театр требует некоторой приподнятости, преувеличенности. Серое, будничное существование на сцене неприемлемо». А попадал затем на киносъемки и слышал в свой адрес: «Делай проще, ты в кино. Не надо форсировать звук!» Возвращался в училище, и мой педагог Ц. Л. Мансурова настаивала: «Перестань шептать, здесь тебя никто не услышит». Одним словом, в кино с меня снимали театральность, а в театре — кинематографичность. Потом появилась интуиция, вернее, опыт, внутренняя настройка на необходимую волну театра или кино, и работа в смежных видах искусства стала не мешать мне в работе, а наоборот, помогать. Ведь и в театре нужны естественность, простота, безыскусность, как и в кино не обойтись без элементов театрализации.

Поэтому при том, что различные виды искусства имеют свою специфику, я все же не стал бы преувеличивать это различие в средствах выразительности, тем более что в настоящее время театральная и кинематографическая манеры актерской игры заметно сблизились. В результате взаимодействия этих смежных видов искусства происходит их взаимовлияние, взаимообогащение. В последние годы кинорежиссеры, например, все чаще и чаще пользуются театральными приемами в своей работе, а режиссеры театра — приемами кино. Для многих театральных актеров поэтому переход от сцены к кинокамере не столь сложен. Вот Плотников, к примеру, в фильме «Наш современник», что это — театрально или кинематографично? По-моему, и то и другое. Или Ульянов в «Председателе»?.. Вахтанговская школа остается вахтанговской и в кино. Она позволяет актеру сохранять достоверность и броскость, яркость формы в кинематографе. Другим подтверждением тому могут служить работы в кино Николая Гриценко, Юрия Яковлева, Юлии Борисовой — удивительно пластичные, мягкие в кинематографе при сохранении яркой, выразительной формы. Или вспомним Бориса Николаевича Ливанова в фильме «Степень риска». Разве на сцене подобная игра была бы невыразительной?

Дело здесь, видимо, в том, чтобы выразительность, яркость актера на экране была бы не просто яркостью манеры игры, а яркостью характера. Создать характер — вот главная задача для актера как театра, так и кино. А какими средствами он достигает этого — не столь уж важно, тем более что часто театральных и чисто кинематографических средств в идеальном, стерильном виде не существует. Придя в кино, театральный актер не перестает быть театральным, хотя, считаясь со спецификой

кинематографа, что-то и меняет в своей манере игры. Но, повторяю, оставаясь театральным актером, играя в яркой, выпуклой театральной манере.

Примеров тому практика дает более чем достаточно. Сошлюсь еще лишь на один. В фильме «Мой ласковый и нежный зверь» — экранизации чеховской «Драмы на охоте» — лучшей актерской работой, несомненно, была работа Кирилла Лаврова. Его герой, граф Карнеев, опустившийся, спившийся помещик, внутренне противоречивый, по-своему богатый характер. Актер нашел и заявил своем отрицательном герое не до конца еще утраченные благородные свойства души, попытался вытащить крупицы человеческого из-под спуда цинизма, разврата, духовной опустошенности, показать трагедию гибнущей личности.

А ведь шел Лавров в создании образа чеховского помещика больше театральным ходом, работал густо, широко, ярко. Этот пример говорит о том, что не нужно бояться, будто в реальность героя зрители не поверят, если актер «пишет» образ широкими театральными мазками, если не проговаривает текст нос в стремлении создать впечатление натуральности, обыденности речи персонажа, а говорит громко, внятно, если манеры его несколько необычны, подчеркнуто театральны. Если образ создан, если актер органично (в своей манере) живет на экране, зритель поверит в него, станет ему сопереживать и сам автор сможет выразить через него свое отношение к жизни, свое отношение к материалу.

Для театрального актера, снимающегося в кино, не может проходить бесследно весь его театральный опыт, весь тот багаж, который накоплен за время работы в театре, он обязательно несет в кинематограф и то, что было заложено раньше, во время учебы, театральных репетиций, спектаклей. В этом смысле могу сказать, что мои лучшие работы в кино и на телевидении созданы благодаря знаниям, навыкам, опыту, полученным в театре, и в то же время не могу не признать, что в работе над театральными ролями мне неизменно оказывали помощь опыт и знания, полученные в процессе съемок в фильмах.

Как киноактеру трудно бывает играть на сцене (причин тому множество), так и театральному актеру, особенно не имеющему достаточного опыта работы в кино, довольно неуютно становится перед кинокамерой на съемочной площадке, в свете прожекторов, обилии всевозможной техники, мешающей ему сосредоточиться на роли. Но самая большая сложность для театрального актера в кино заключается в том, что на съемочной площадке почти не бывает репетиций, нет времени на то, чтобы собраться, сжиться с тем образом, который должен играть, нет постепенного

«взращивания» роли, что есть в театре. Здесь результат нужно выдавать тут же, сразу, потому что потом не исправишь того, что получилось не так, как хотелось бы, как нужно. Это в театре от репетиции к репетиции и затем от спектакля к спектаклю актер шлифует роль, оттачивает, доводит до совершенства, добирает то, что сразу не получилось. В кино же, если кадры отсняты, смонтированы и пущены в прокат, — уже работа считается завершенной и «добирать» что-либо уже поздно. Смотришь иногда себя в фильме и думаешь: нужно было сыграть не так, по-другому. А как? Этого зрителю уже не покажешь.

Но такое неудобство кинематографа для театрального актера имеет и свои положительные стороны и прежде всего мобилизует его, учит сразу схватывать «зерно роли», концентрировать внимание на главном, предельно сосредоточиться на отдельном фрагменте роли.

Кроме того, кино дарит актеру редкие возможности встреч с другими партнерами, прекрасными актерами других театров, других школ — и это тоже обогащает нас профессионально, творчески, духовно. Мне, например, дважды довелось сниматься в фильмах с Ростиславом Яновичем Пляттом — замечательным актером и удивительным человеком, беззаветно преданным искусству, светлым, мажорным, человеком редкого бескорыстия и доброты. Работать с ним было огромное удовольствие и необычайно полезно. Мне как вахтанговцу особенно близко и дорого в его исполнении редкое, органичное соединение яркости формы создаваемых им образов и удивительной правдивости его жизни, в кадре или на сцене.

Кино за полвека съемок подарило мне замечательных, неповторимых партнерш — Людмилу Чурсину, Алису Фрейндлих, Татьяну Самойлову, Алину Покровскую, Эллу Леждей, Людмилу Савельеву, Аллу Демидову, Руфину Нифонтову, Ирину Купченко. В кино я встретился с великими артистами — Борисом Федоровичем Андреевым, Сергеем Федоровичем Бондарчуком, Евгением Алексеевичем Лебедевым, Василием Макаровичем Шукшиным, Олегом Николаевичем Ефремовым, Георгием Юматовым. Общение с ними — это школа, которую полезно пройти человеку после любого училища. Это не только школа профессионального мастерства, но еще и того, что принято называть традициями русского реалистического искусства. Я уже не говорю о том высочайшем духовном и эстетическом наслаждении, которое получаешь от чисто человеческого общения с этими людьми.

Да, кино много значит в жизни актера, много радости дарит ему. Я люблю путаницу павильонов, съемочных площадок,

вспышки прожекторов. Люблю настоящие деревья и настоящую, не нарисованную на картоне воду. Беспокойное ожидание солнца и бурное ликование с его появлением. Люблю особую, ни с чем не сравнимую атмосферу киносъемок…

И все-таки Театр — моя любовь, моя жизнь! Театр, несмотря на то, что впервые профессионально начал работать не в нем, а в кино, и оно принесло мне известность, особенно после фильма «Павел Корчагин». Работа на съемочной площадке словно подстегнула мое желание играть, всерьез заняться своей будущей профессией, связать свою жизнь… с театром. И все-таки с ним. Тогда я по-настоящему понял, всем своим нутром почувствовал, что не могу больше ждать, и, как ни трудно было расстаться с университетом, тяга к сцене оказалась сильнее.

Дебют на телевидении состоялся и того раньше — в 1949 году. Однажды нам, участникам драматической студии при заводе имени Лихачева, сказали, что спектакль «Друзья из Питтсбурга» будут показывать по телевидению. Играли прямо перед телекамерой, без предварительной записи на пленку, как говорится, «вживую». Наш руководитель строго-настрого нам наказал: «Не останавливаться, что бы ни случилось, продолжать спектакль при любых обстоятельствах, потому что на нас одновременно смотрят тысячи людей».

Помнится, все тогда сошло благополучно, мы героически прошли к финалу сквозь первые актерские тернии телевидения. Из того детского дебюта я вынес и до сегодня сохранил это совершенно особое ощущение огромности телеаудитории и порождаемое им чувство исключительной ответственности перед ней.

Так что с самого начала, с первых шагов в искусстве и до настоящего времени театр, кино, телевидение, эстрада идут рядом, давая возможность пробовать себя в различных сферах актерской деятельности, в разных амплуа, на самом различном литературном материале.

Но с театром связаны мои главные радости и волнения, тревоги и мгновения настоящего актерского счастья. В театре проходит основная творческая жизнь, в нем от спектакля к спектаклю зреет и расцветает талант актера, совершенствуется его мастерство. Только театр дает возможность ежевечерне прожить новую жизнь. Сегодня ты — Цезарь, завтра — Дон Гуан, послезавтра — Маркиз Па де Труа, Калаф, Протасов, Роланд… Театр — это и бесконечные, до седьмого пота, до самоистязания и в то же время как воздух необходимые актеру сладостные часы репетиций, и ни с чем не сравнимая радость встречи с «живым» зрителем, общение с ним и возможность увидеть процесс

рождения образа, спектакля в целом. Тем мне и ближе театр, что в нем я прохожу весь путь вызревания роли, процесс поисков окончательного, оптимального решения.

Самые приятные моменты в жизни театрального актера, когда роль после долгого сопротивления, чувствуешь, «пошла», плотина, до того сдерживающая поток эмоций, страсти, волнения души, прорвалась и тебя охватывают чувства твоего персонажа, ощущаешь себя в роли, и уже не ты, а твой герой начинает руководить твоими поступками, твоим поведением на сцене. В этот момент в работу включается уже подсознание актера, и оно ведет его в нужном направлении. В это время сам порою удивляешься тому, что с тобой происходит, как роль тебя всего переворачивает внутренне, и ты уже живешь по-другому, чувствуешь не так, как прежде, начинаешь мыслить категориями персонажа. Вот этого дорогого актеру чувства в кинематографе он, оказывается, почти лишен. Да и как оно может быть, если не проходит всех стадий рождения образа, не проходит самого процесса наполнения роли, движения от его начального состояния к тому, что должно быть в кульминации или развязке. Здесь он лишен возможности прожить жизнь своего героя. Съемка идет по сценам, эпизодам, кускам, фрагментам, причем в самой произвольной их последовательности. Сначала актер может сняться в эпизоде смерти героя, а в конце съемок сыграть начальные эпизоды фильма.

В кино режиссер достигает необходимого результата посредством фиксации различных состояний жизни героев и затем умелого их монтажа. А плод созревания роли возможен лишь в театре, за что я больше всего и люблю его. Сцена приучает нас к непрерывности действия. Если даже ты в каком-то эпизоде находишься на заднем плане, не участвуешь в диалоге, молчишь, ты все равно продолжаешь жить жизнью героя, иначе сразу же выпадешь из общего ансамбля. В кино же ты вышел из кадра и можешь расслабиться, стать самим собой, актером Ивановым, Петровым, Сидоровым. К тому же есть пьесы, которым трудно бывает найти адекватное выражение в других видах искусства. Ну как, к примеру, кинематографическими средствами решить образ председателя колхоза Сагадеева по пьесе Азата Абдуллина «Тринадцатый председатель»? Роль эта вытесана драматургом таким образом, что почти два часа сценического времени актер ездит, находясь лицом к лицу со зрителями среди других персонажей в полном безмолвии. Сказав две-три реплики в начале спектакля, он затем сидит и слушает, что говорят о нем — председателе другие, те, кто судят его.

В пьесе драматург затронул острые проблемы хозяйствования

по-новому. Но если бы это было чистое хозяйствование — такая пьеса не имела бы никакого отношения к театру. Нас интересовали в ней люди, простые колхозники, включенные в конфликтную ситуацию, как они раскрываются в спектакле, как раскрывается их нравственная красота. Они приходят на суд председателя и вступаются за него, потому что видят в нем честного, бескорыстного, болеющего за людей, за общее дело руководителя. Как для председателя они поднимались в своей нравственной красоте до поэтического обобщения, так и Сагадеев для них был воплощением внутренней красоты человека большого ума, широты души, гражданской стойкости, идущего впереди масс, прокладывая пути в будущее.

Для меня главное в поведении героя на сцене было в его безмолвии — заговорят его колхозники на суде или нет. Здесь на них проверялось все, что он сделал в своей жизни и так ли он это делал. Они его главные судьи и адвокаты. К ним обращено все его внимание на суде во время его молчания. Вот почему он так насторожен, так внимательно всматривается в лица колхозников. И когда в конце они раскрываются, когда заговорили, да как!.. Вот тогда он почувствовал, что жизнь прожита не зря, что он счастливый человек, независимо от того, какое решение по отношению к нему примет суд. «Теперь я доволен», — говорит он. Произошло главное — то, чего он так ждал, на что так надеялся не с целью найти в них своих защитников, а потому, что увидел, как они переступили через чувство страха, безответственности, что они теперь смогут постоять за свою правоту с ним или без него. Их духовная красота, нравственная чистота, стойкость приводят его к огромной радости, от которой он с трудом сдерживает слезы, и только после этого произносит свой финальный монолог.

Молчание на сцене — это самое трудное. Надо внутренне оправдать его. Ведь раз актер на сцене, то включен в действие, должен продолжать жить наравне со всеми. На него, так же как и на всех других, обращено внимание зала, и зрители должны видеть в его молчании ту же, а может, и большую наполненность, чем у других. Зрителям все время должно быть интересно следить за ним, как он реагирует на все происходящее вокруг него, как отзывается на каждую реплику других персонажей о нем, как живет в этом спектакле. Только театр может дать ему непрерывность жизни героя на сцене. И никакие кинематографические средства выразительности — наплывы, крупные планы, отрывочная фиксация состояния героя — не могут восполнить потерь от нарушения непрерывности присутствия и участия его в изображаемых событиях,

непрерывности драматургического действия.

Работа в театре дисциплинирует в том плане, что обязывает актера постоянно быть в форме. Театральный актер находится в постоянном тренаже, поэтому он всегда в форме. В театре идет накопление, в кино — отдача. И не случайно многие театральные актеры, активно работая в кино, на телевидении, не уходят в «другое искусство» совсем, а рано или поздно возвращаются в театр. Не случайно и то, что в Москве создан и вот уже много лет работает Театр-студия киноактера, где актеры, свободные от съемок, с удовольствием репетируют, готовят новые спектакли и играют в них.

Кинематографические актеры, наверное, не со всем из сказанного согласятся, но говорю-то я с позиции актера театрального, каковым хотел бы оставаться до конца.

Театра мне дорог еще и тем, что в нем через свои роли я имею возможность передать зрителям мое сегодняшнее состояние души, сегодняшние волнения, сегодняшнюю боль. Любая роль для актера — это прежде всего повод рассказать о том, что его волнует, волнует сейчас, в данный момент, возможность выплеснуть свою боль и радость и опять же сегодняшнее, настоящее восприятие окружающей его жизни. В связи с этим можно сказать, что в театре актер более полноправный художник, создание роли принадлежит ему больше, чем в кино.

В кино многое зависит от того, как меня в конечном счете смонтируют, какие дубли отберут и навсегда зафиксируют. А ведь между моментом съемки фильма и демонстрацией его «дистанция», порою, «огромного размера». В театре же роль все время меняется, потому что меняюсь я сам, меняется жизнь. Через десять лет мой герой разительно отличается от того, каким он был в начале работы над спектаклем. Это естественно. Если для скульптора материал — глина, гипс, гранит, для художника — краски, для музыканта — инструмент, то есть то, что вне его самого, то материалом актера является он сам — его тело, мозг, сиюминутное эмоциональное состояние, его руки, глаза, тело, мимика лица, тембр голоса и еще что-то такое, чему пока нет объяснения. Это момент наивысшего взлета души актера, вершинное проявление его таланта.

Театр существует более двух с половиной тысяч лет. Он всегда был и остается самой передовой трибуной выражения чувств и разума современного человека. В этих своих основных качествах он всегда выражал дух, суть каждой эпохи, потому что нес и несет в себе все то, что волнует современного человека и волнует сегодня, потому что несет в себе всплеск человеческой души, передаваемой зрителям в момент его рождения.

Все сказанное о театре и позволяет мне, пользуясь случаем, вновь присягнуть ему в своей любви и верности. Можно много ездить по свету, видеть много стран, восхищаться ими, получать массу впечатлений, но чем ты дольше находишься вдалеке от Родины, тем сильнее к ней тянет. Так вот и театр — моя родина, моя альма-матер. Чем чаще и надолго я ухожу от него, тем сильнее тянет в него обратно, тем тягостнее разлука с ним.

Мои слова признания в любви и верности театру, вероятно, и можно считать ответом на поставленный вопрос. Но еще раз оговорюсь — это вовсе не означает, что недооцениваю или принижаю значимость других видов искусства.

А какую радость испытывает актер театра, работая на телевидении, радио, концертных площадках! Как духовно обогащается он в общении с актерами, режиссерами, авторами, специализирующимися на других видах художественней деятельности! Какую школу профессионального мастерства получает он, работая в смежных видах искусства!

Разумеется, я опять говорю об этом с позиций прежде всего актера. Настоящее творческое удовлетворение получаю, когда вижу, что режиссер (где бы он ни работал: в кино, на радио, телевидении или эстраде) великолепно понимает, чувствует специфику работы актера, стопроцентно точно знает, чего он от него хочет. Такой режиссер для актера — это большое счастье, потому что лишь благодаря ему актер сможет максимально раскрыться, в полной мере проявить свои актерские и человеческие качества. Когда артист для режиссера — альфа и омега, главный инструмент воплощения режиссерского замысла, тогда и актер безоглядно верит ему, вверяет ему всего себя, а только так в искусстве и возможно жить, только так и возможно создать что-то значительное. Тем лично меня и привлекает работа на телевидении, что там в силу его специфики ясно обнаруживается тенденция повышенного внимания к актеру, большего его удельного веса в постановках. Я бы сказал даже откровеннее: в телепостановках актер начинает играть более значительную роль, чем, допустим, в кино, где у многих режиссеров он в лучшем случае столь же важен, как и выбор натуры, декорации, как операторские решения, контактные переходы, музыка, ну а в худшем случае вообще на втором плане. И не только в кино, но и в театре нередко случается, что львиная доля внимания режиссера отдана бывает чему угодно, но не актеру.

Сегодня немыслим ни один спектакль, ни один фильм без режиссера. Это аксиома. Должна быть общая трактовка пьесы, сценария, должен быть ансамбль исполнителей, должен быть

один общий взгляд на поднимаемые в спектакле или фильме проблемы. В этом отношении единомыслие актеров и режиссеров — это основа творчества, основа успеха в работе. Мне пришлось много работать с самыми разными режиссерами, среди них были и так называемые актерские режиссеры, больше всего внимания уделявшие в своей работе актеру и меньше всему остальному, были и чисто «постановочные», актер для них — одна из красок целой режиссерской палитры, и не самая основная. Больше они уделяли внимания форме, внешней композиции, зрелищности своих созданий, считая, что актер сам должен все уметь делать без подсказки режиссера. Есть и режиссеры, так сказать, универсальные, сочетающие в себе качества вышеназванных режиссеров, умеющие работать с актерами и придающие значение постановочным элементам. К ним я могу, например, отнести Сергея Федоровича Бондарчука, мастера не только грандиозных батальных сцен, ярких, запоминающихся картин, владевшего высокой художественной культурой, но и умевшего, как немногие из режиссеров, работать с актерами. Он хорошо знал актера и не только мог точно определить самочувствие героя в каждой сцене, в каждом эпизоде, но и помогал актеру увидеть, в каком состоянии должен быть его герой в данной ситуации, умел подвести исполнителя к этому самочувствию. А это в кино редко кто делает и мало кто может. Сам великолепный актер, он и в работе с актером, так же, как в свое время Рубен Николаевич Симонов, пользовался методом показа. Для актера это много полезнее, чем долгие рассуждения об образе. Помню, как точно он показал сцену в «Войне и мире», когда Анатоль Курагин смотрит, как пьет Долохов. Стала ясной не только эта сцена, но и многое в образе Анатоля.

Приходилось испытывать и чрезмерное режиссерское давление на актера, навязывание ему своей воли, мешающее ему органично жить в образе. Должен сказать, что это, как правило, не идет на пользу делу. Режиссура — очень деликатная профессия. Провести свою мысль через актера так, чтобы это не было ему навязано, а произошло естественно, чтобы актер не почувствовал этого давления на себя, — большой дар режиссера, редкое и ценное качество. Когда ему это удается, тогда и работа для всех в удовольствие, тогда чаще всего успех сопутствует и актерам, и режиссеру.

Потому я и люблю телевидение, что уже сама по себе его специфика позволяет актеру занять доминирующее положение на экране художественного ТВ. Режиссеры здесь все чаще делают ставку именно на яркую, психологически точную и глубокую игру, отказываясь или почти отказываясь от эффектных

мизансценических и операторских решений. Взамен этому предлагается однотонный задник, предельно скупая декорация и… актер, в лицо которого камера всматривается все внимательнее, все пристальнее, приближая его к зрителям. Ведь главная задача искусства — потрясать души людей, а не удивлять их лишь внешними эффектами. И главная цель актерской профессии — взывать к чувствам зрителей, делать их лучше, чище, достойнее. А этого чисто режиссерскими трюками, приспособлениями, операторскими находками, музыкальными заставками, световыми фейерверками не достигнуть.

Так что мой горячий монолог в защиту актера вызван не преувеличенными амбициями человека, обиженного недостаточным вниманием к его профессии, тем более что в действительности это и не так, а лишний раз напомнить (это, как показывает жизнь, тоже нужно иногда делать) об изначальном назначении театра и роли в нем актера.

Раз уж пошла здесь речь о взаимоотношениях актера и режиссера, то назову еще одно качество, которое ценю в режиссере, работающем в кино и на телевидении, — умение сделать так, чтобы техника не мешала актеру, работающему в этих видах искусства. Каждому актеру, снимавшемуся в кино или на телевидении, знакомы бесконечные и досаждающие оклики режиссеров, операторов: «Стоп — вывалился из луча», «Стоп — залез в кадр», «Стоп — не в фокусе» и так далее. Все это порой так изматывает актера, выводит из творческого состояния, что оставшиеся для съемки минуты он уже не в состоянии сыграть что-нибудь путное. Хорошо организованная съемка очень много значит для актера. Особенно это я почувствовал в работе над телевариантом спектакля «Господа Глембаи» М. Крлежа. Мы абсолютно не чувствовали, что происходит процесс телепроизводетьа, словно снимали нас скрытой камерой. Техника почти ничем не досаждала, и была возможность полностью сосредоточиться на художественных задачах. Вот когда это происходит в кино или на телевидении — я счастлив работать с утра до ночи.

Разговор о специфике телевидения, думаю, лучше всего продолжить на примере перенесения театрального спектакля на телеэкран, когда совместимость и несовместимость их, общее и отличительное просматриваются особенно четко. Для этого представим себе, что один из театральных спектаклей, предназначенных для показа по телевидению, воспроизводится с помощью кинокамеры, намертво закрепленной в одной точке зрительного зала и как бы выполняющей роль зрителя в кресле, скажем, тринадцатого ряда. И что же получится? Увидят ли

телезрители спектакль таким, каким видит его этот человек в зрительном зале? Могу сразу сказать, что потери будут непозволительно велики. Впечатление зрителя будет совсем не такое, как у зрителя театрального. У маленького домашнего экрана свои законы, своя специфика. Приобретения бывают там, где театральные режиссеры, готовящие свой спектакль для телевидения, переделывают, приспосабливают его к этой специфике, где актеры вносят сознательные поправки в свою игру с учетом иного способа контакта со зрителями. Классический пример тому — телевариант «Мещан» М. Горького в постановке Георгия Александровича Товстоногова. Став телевизионным, понеся неизбежный, хотя и минимальный, ущерб по сравнению с театральным оригиналом, спектакль сделался явлением другого искусства, но, несомненно, оказал не меньшее нравственное, эстетическое, эмоциональное воздействие. Его создатели нашли и использовали в телеспектакле художественные ценности, адекватные тем, которые были в театральном оригинале.

Множество раз мне самому приходилось переносить образы, созданные в театре, на телеэкран, и каждый раз я делал поправки в своей игре, и подчас довольно существенные. Не заботясь уже о зрителе в последнем ряду партера или на галерке, учитывая крупные планы и другие возможности телетехники, я мог пристальнее вглядеться в свой образ, обыграть какие-то нюансы, которые неизбежно пропали бы для большинства сидящих в театральном зале. В конечном счете появилась возможность шире раскрыть характер героя, искать новые его грани. Телевидение в этом случае очень мобилизует актера на такой поиск. Особенно когда актер предлагает на суд телезрителя то, что тот уже мог видеть на сцене: здесь просто необходимо найти что-то новое. Это диктуется элементарной актерской добросовестностью, чувством ответственности перед телезрителями.

Правда, справедливости ради стоит сказать, что нередки потери при перенесении театрального спектакля на телеэкран. Это случается, когда специфика телевидения режиссерами понимается несколько прямолинейно, упрощенно, когда работа над телевариантом театральной постановки ведется без учета особенностей жанра, общей стилистики спектакля. Так произошло у нас, к примеру, со спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, много лет шедшим с большим успехом на сцене Вахтанговского театра. В видеоряд телеспектакля были введены совершенно чужеродные спектаклю кадры натурной съемки. Это внесло разностилье, ушла чистота жанра, пострадала естественная театральная структура постановки.

Но вот другой пример, когда не только не понесла ущерб от телевещания, но, на наш взгляд, в чем-то выиграла по сравнению с эстрадным вариантом пушкинская программа «Когда постиг меня судьбины гнев…», которую мы с Александром Кайдановским многократно исполняли на эстраде. Во многих отрывках нам удалось благодаря телевидению добиться большей, чем прежде, камерности, мягкости исполнения, найти более утонченные средства, которые невозможно было бы использовать на сцене. Как говорил известный актер Сергей Владимирович Лукьянов, подчеркивая преимущества телевидения и кино перед театром: «Я доведу эту мысль поворотом мизинца». Вот эти элементы мимики, жеста, поворот головы, взгляд мы имели возможность использовать перед телекамерой на благо художественному замыслу композиции.

И совсем другая специфика работы актера на радио. В театре, в кино, на телевидении, на эстраде актер может использовать свои внешние данные. Его инструмент — глаза, мимика, жесты, пластика.

Его помощники — точно выстроенные мизансцены, декорации, свет, художественное оформление спектакля. Всего этого актер на радио лишен. У него одно лишь средство выразительности — голос. И поэтому радио требует еще большей внутренней наполненности актера, большей концентрации, плотности выражаемого чувства. Если ты читаешь перед микрофоном радио, тебе может помочь только предельная собранность, предельная сосредоточенность на мыслях и идеях, которые ты пытаешься вместе с автором текста донести до слушателей. И когда это в полной мере удается, когда в твоих руках хорошая литературная основа, мне тогда порой кажется, что микрофон радио транслирует не только звук, но и изображение, что он способен передать бледность или краску на твоем лице, всю взволнованность чувств, вызванных литературным произведением.

Микрофон прекрасно «чувствует» и старательно транслирует человеческую цельность, чуткость, добротность, духовность или отсутствие ее, интеллект, внутреннюю культуру или безнравственность, пустоту души, циничный взгляд на мир и на людей… С ним шутки плохи. Или ты сдаешь экзамен на правду чувств на «отлично», или с треском проваливаешься, ибо посредственная и средненькая работа на радио по большому счету — это провал.

И если уж говорить о необходимости полного отрешения от всего, что впрямую не связано с главной актерской задачей на драматической сцене, то у радиомикрофона такая необходимость

более чем настоятельна. Это прекрасно понимали и понимают лучшие актеры, читающие на радио. Среди них высоко ценю радиоклассику — чтение Абдулова, Бабановой, Астангова, Марецкой и многих других наших театральных актеров, чьи работы составили золотой фонд радио. Очень люблю слушать, как читает на радио Дмитрий Николаевич Журавлев. Он «идет на микрофон», как на приступ крепости, которую умри, но надо взять. Он ничем не пытается подменить подлинное чувство, искреннее волнение, которое сам испытывает, читая текст, разыгрывает целые представления перед микрофоном — своего рода театр одного актера, — как если бы на него были устремлены взгляды тысячи зрителей.

Ведущие актеры нашего Вахтанговского театра часто и, насколько я знаю, с удовольствием читают на радио. С затаенным дыханием всегда слушал чтение замечательного нашего актера Николая Сергеевича Плотникова. Как умел он словом выразить свое внутреннее состояние, свою взволнованность. Мне нравится исполнительская ненавязчивая манера чтения Юрия Васильевича Яковлева. Он работает всегда без нажима, на полутонах, рисует, кажется, мягкими, пастельными красками. В его голосе, как и у Журавлева, мне слышится порой какая-то высокая, пушкинская созерцательность и глубина. И совсем другие, широкие, сочные, жирные мазки «кладет на холст» Михаил Александрович Ульянов. Он весь свой темперамент, всю свою страсть, всю любовь и ненависть вкладывает в звучащее слово, за которым почти зримо, можно сказать, во всем своем естестве предстает образ самого актера.

Разумеется, весь этот разговор о специфике различных видов искусства, о разности методик в работе актера в театре, на телевидении, радио имеет смысл, когда он имеет дело с хорошей литературой. Когда же нет настоящей драматургии, когда актеру, как говорится, нечего играть, всякие рассуждения о стиле, методе игры теряют смысл. Случается, не успеет начаться действие спектакля, не успеет появиться на экране киногерой, чтобы сказать несколько слов, как искушенный, образованный зритель уже все понял. Ему уже все ясно: кто прав, в чем конфликт и чем дело кончится. И человеку становится неинтересно. Он уже не верит тому, что ему предлагают со сцены или киноэкрана.

Поэтому каждая новая роль, где б я ни работал, означает прежде всего встречу с определенной добротной литературой. С детства воспитанный на высокой литературе, я этому уделяю большое значение и сегодня. Зачастую приходится отказываться от иной роли только потому, что в ее основе плохая литература. Не хочу читать, и здесь уже ничего не поделаешь, откровенно

слабые стихи, играть в фильмах по очевидно слабым сценариям и, к счастью, имею возможность выбирать, не торопясь. А на телевидении, на радио, где аудитория огромная, тебе предъявляется особый счет, и тем более надо браться за то, что нравится, что тебе по духу близко. Обязательно нужен материал, будоражащий творческое воображение, вызывающий желание выложиться до последнего.

Но и это не все, необходимо еще, чтобы литературная первооснова была близка и интересна тебе. Можно отдавать себе отчет в величии есенинской поэзии или тургеневской прозы, но не ощущать внутреннего родства с ними, предпочитая иные литературные берега, иную музыку слова. И это естественно. Ведь актер не просто читает произведение того или иного автора, а делает его своим, выражает мысли, и переживания не только драматурга, а вкладывает в интереснейший текст и свои мысли и переживания. Иначе не может быть, по-другому просто не бывает. Бесстрастное, безликое исполнение никому не нужно. Вот поэтому каждый исполнитель выбирает для себя то, что ему же, что он лучше чувствует, что соответствует творческим и граждански устремлениям, его темпераменту.

Сегодня зритель особенно взыскателен. Ему нужны от художественного произведения — будь то театр, кино, радио или телевидение — открытия, авторские откровения. Информативность? Да. Увлекательность? Конечно. Но и духовность, искренность, страстность в выражении своих позиций — вот чего он ждет от создателей художественного произведения. Людям нужна высокая правда искусства, созданная убедительно, ярко, художественно. Когда она приходит со сцены, с экрана или из радиоэфира, мы вновь и вновь думаем о колоссальной ценности искусства для нашего общества, о благородной роли создателей и проводников больших идей, добрых чувств.

Я потому об этом так долго говорю, чтобы подвести самого читателя, без подсказки, к ответу на поставленный им же вопрос. Да, дело вовсе не в том, какому виду искусства актер отдает предпочтение (думаю, не это главное), а в том, где и как он может проявить себя наиболее полно, какие художественные позиции отстаивает в своем творчестве, на какую литературу опирается, как взаимодействует с режиссером, с партнерами по сцене, по съемкам, как сам обогащается творчески, духовно, как растет в результате столь многосторонней деятельности. Хочу сказать, что лично я глубоко удовлетворен тем, что имел, можно сказать, неограниченные возможности испытать себя в самых различных видах актерской деятельности, с самых первых своих шагов в искусстве учиться у больших мастеров театра, кино, эстрады,

бесконечно расширять свой творческий диапазон, накапливать опыт работы в смежных искусствах и использовать его в своей практической деятельности, соприкасаться с высокими образцами литературы.

Вот что главное, а не выбор: театр или кино, радио или телевидение, открытая эстрадная площадка или концертный зал филармонии.

Экзамен на зрелость

Да, я благодарен судьбе за то, что на протяжении почти всей своей творческой жизни — в театре, кино, на радио, телевидении, эстраде — встречаюсь с настоящей литературой, а нередко и с самыми высокими ее образцами.

Не знаю актера, который бы не мечтал играть в классическом репертуаре. Ведь это счастливый шанс выразить свое понимание вечных категорий: добра и зла, справедливости и чести, высоких помыслов и тщеславия. Обращение к ней — это всегда праздник, хождение в неведомое, восхождение на Монблан и в то же время Голгофа, высший экзамен на зрелость — профессиональную, человеческую, на нашу способность мыслить категориями вечности, видеть в прошлом настоящее и будущее, прорываться через временные заслоны.

Поэтому, когда речь заходит о классике, независимо от того, в каком виде искусства предстоит ему ее осваивать, актера всегда неизменно охватывает особое творческое волнение, появляются благоговение перед материалом и забота достойно выразить его имеющимися у него средствами.

Работа над классикой не только экзамен для творческого коллектива, обратившегося к ней, но и замечательная, я бы сказал, лучшая школа для актера. А какие глубины открывает она перед ним?!

Разумеется, современная драматургия — основа репертуара театра, сценарии на современную тему — основа кинопроката. Без современности в искусстве невозможно его существование. Но и без классики, без ее высоких образцов невозможно движение в будущее. Классика была и есть тем истинным критерием, на котором проверяется высота творческого потенциала режиссера, актеров, в целом художественного коллектива, глубина вглядывания их в действительность, способность осмыслить явления жизни, ее закономерности. Время — самый строгий судья и ценитель истин, отсеивающий все наносное, случайное, проходное. И если случается, что современники завысили цену чему-то, приняли сиюминутное за вечное, обычное, рядовое и посредственное за исключительное, время все равно просеет его через свое решето, оставив и отобрав лишь истинно ценное и отбрасывая все-прочее. Время безжалостно в своей справедливости к тому, что претендует на вечность, не имея к тому достаточных оснований, равнодушно к внешним приметам благополучия, поклоняясь лишь истинности, таланту, неординарности.

Классика и заключает в себе эту истинность — извечных общечеловеческих проблем, конфликтов, глубины и масштабности мыслей, идей, человеческих страстей, выраженных в высочайшей художественной форме. Если гражданственность актера воспитывается главным образом на современном репертуаре, то формирование актера как художника, приобщение его к извечным ценностям, к художественным глубинам, к глобальным темам происходит в значительной степени на классике. К тому же кто может сказать, что классика не современна? Нередко в театральной критике, литературоведении, да и просто в быту можно слышать фразу: «Современное прочтение классики». Мне в таких случаях хочется спросить: «А какое оно может быть еще?» Да только оно и оправданно, только оно и целесообразно.

Однажды Владимир Иванович Немирович-Данченко очень точно, мне кажется, ответил на этот вопрос, сказав, что, в принципе, театр должен ставить современные пьесы, но так как классика лучше отвечает на вопросы времени, приходится ставить ее.

И действительно, если это классика, то она обязательно преломляется через сегодняшний день, сегодняшние проблемы, современные идеалы, иначе она мертва, если не находит отзвука в современной жизни. Пушкин, Толстой, Шекспир… Эти гиганты мировой литературы выражают ее начало из начал — человечность. И мне выпала огромная радость встречи с их творчеством в театре, кинематографе, на эстраде. Дважды участвовал в экранизации прозы Л. Н. Толстого, играл Анатоля Курагина в «Войне и мире» и Вронского в «Анне Карениной», в театре играл Дон Гуана в «Каменном госте» А. С. Пушкина, Цезаря в «Антонии и Клеопатре» В. Шекспира.

Эти литературные герои отстоят от нас на столетия. Но в процессе работы над их образами я думал о том, что зритель приносит в театр и кинозал свои наболевшие вопросы, неразрешимые, казалось бы, проблемы, и искусство предлагает ему много возможных ответов, дает пищу для раздумий, откликается на его боль. Мысль эта как бы вела меня, помогая открыть для себя такие черты героев Толстого, Пушкина, Шекспира, акцентировать такие нравственные проблемы, которые были бы близки сегодняшнему зрителю, нашему времени. Другого взгляда на классику я не вижу.

Как были и будут люди, стремящиеся бескорыстно; хотя и очень по-своему, делать добро подобно Дон-Кихоту, так были и будут и те, кто несут зло, жестокость, кровь, как Цезарь, оправдывавший любую жестокость, любые средства достижения

цели. Из этой человеконенавистнической философии и жизненной позиции родился знакомый нам лозунг: «Цель оправдывает средства». Лозунг, подхваченный диктаторами последующих эпох и взятый на вооружение современными претендентами на роль вершителей судеб целых народов. И если, глядя на Цезаря, современный зритель содрогается и негодует при мысли о сегодняшнем зле, о сегодняшних кровавых диктаторах, об их чудовищных деяниях ради самоутверждения, ради удовлетворения гипертрофированного тщеславия и властолюбия, — я могу считать, что работаю не зря. Рассказывая на своем актерском языке о зле двухтысячелетней давности, я хочу, чтобы люди почувствовали теперешние боли и горести человечества, возненавидели тех, кто в этом повинен. А иначе стоит ли тревожить тени древних?!

Ведь если, положим, я в «Антонии и Клеопатре» стану играть только то, что волновало лишь Цезаря, то это мало кому нужно будет сегодня. Животрепещущие проблемы жизни должны быть сплавлены с ролью — иначе нет искусства как сообщенного, концентрированного взгляда на явления жизни. Иначе это будет искусство для искусства, которое вряд ли зажжет сердца зрителей, вряд ли взволнует.

Пьесу о войне, например, можно сделать лишь как спектакль-мемориал, посвященный определенной дате. Но сила пьесы Корнейчука «Фронт» заключается в том, что помимо этой светлой темы в ней можно затронуть извечную тему борьбы прогрессивного с отжившим, косным. Важны не конкретные Огнев и Горлов, а типы людей, понятия. Жизнь и роль — взаимопроникающие понятия, и по-другому быть не может.

Если я играю слугу Ковьеля в мольеровском «Мещанине во дворянстве», мне важно высмеять современное мещанство, современного обывателя, который унаследовал кое-какие или существенные черты мольеровских героев.

Если играю Дон Гуана, я хочу поднять голос против ханжества и лицемерия, лжи, коварства, нашедших пристанище и в наши дни.

А мой Протасов в «Детях солнца» М. Горького должен внушить актуальную и сегодня мысль о том, что, служа науке, каким-то высоким целям, нельзя при этом забывать и о тех, кто рядом с тобой, ради кого в конечном счете ты и работаешь, нельзя быть слепым кротом. Вот она, казалось бы, в частном случае извечная проблема.

Протасов — человек, стопроцентно преданный науке, занимающийся только ею, определивший целью жизни служение добру, разуму, красоте. Но в то же время, служа науке, не видит,

не понимает, что тут же одновременно своим эгоизмом, невниманием к окружающим причиняет боль и страдание близким ему людям. И тем самым добро, к которому он призывает, оборачивается реальным злом. В этом диссонансе добрых помыслов и реального зла и заключен основной конфликт пьесы.

Отсутствие гармонии жизни, слепота Протасова становятся его драмой. Заботясь о будущем, он не думает о сегодня, о реальных людях, его окружающих, всматривается в будущее, будучи слепым, близоруким. А человек во благо будущих времен, хочет сказать автор, не должен не видеть того, что он несет собою сегодня своим согражданам. Иначе это будет абстрактный гуманизм, ничего не имеющий общего с реальным гуманизмом.

Актуальная тема? Несомненно. Тема, кстати, которая в некотором роде смыкается с цезаревской философией — цель оправдывает средства. Главное — добрые побуждения, а средства могут быть любыми. Но любыми ли?.. Этот вопрос задавали себе создатели драматургических произведений, его задаем и мы сегодня — актеры и зрители.

Мы, художники, люди гуманной профессии, утверждающие своим искусством добро, раскрывающие в человеке светлые начала, должны об этом говорить. Нет, не слезами, не кровью, не бедами людей утверждается добро, во всяком случае, так не должно быть. Вот она, общечеловеческая проблема. Разве же она не извечна и одновременно не современна?

Особенно сильно, ярко, глубоко разработана эта тема в трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». На этом примере я и попытаюсь несколько обстоятельнее и конкретнее показать процесс работы над классическим произведением и что я понимаю под прочтением классики. Тем более что этот спектакль стал для меня, да и не только для меня — для всех его создателей, экзаменом на зрелость, праздником и Голгофой, когда мы карабкались, пытались добраться до вершины поэтического и драматургического вдохновения Шекспира, срывались и снова к ней шли. И когда временами чувствовали, что приближаемся к этой вершине гения Шекспира, — это и были те редкие минуты радости и счастья от удачи.

Работать над спектаклем было хоть и трудно, но чрезвычайно интересно. Во-первых, здесь мы встретились с высочайшей поэзией, с высочайшей драматургией. Во-вторых, у меня были замечательные партнеры: Юлия Константиновна Борисова — Клеопатра и Михаил Александрович Ульянов — Антоний. Интересно работалось с постановщиком спектакля Евгением Рубеновичем Симоновым, дававшим возможность нам самим

привносить в спектакль что-то свое, что создавало атмосферу творчества, соучастия.

Обращение театра к Шекспиру не было случайным. И не только потому, что на главные роли у нас в театре нашлись актеры (хотя и это обстоятельство тоже немаловажное, потому как браться за постановку спектакля, не имея актеров на главные роли, разумеется, бессмысленно). Третья роль в пьесе — Цезарь — тоже важная, тоже очень интересная и сложная, и я был, конечно же, рад, что режиссер «увидел» меня в ней. Она стала для меня очень важным этапом в творческой биографии, важным в актерской судьбе. Ею подводился какой-то итог жизни в театре, с нее пошел у меня новый отсчет — до Цезаря и после него.

Главная причина постановки «Антония и Клеопатры» на сцене театра заключалась, конечно же, в другом. У Гёте есть слова о том, что художнику надобно только держать свою душу открытой к веяниям жизни — и художественное произведение не замедлит явиться. Естественно, события, воспроизведенные в пьесе Шекспира, происшедшие около двух тысяч лет назад, нас не очень волновали. В «Антонии и Клеопатре» нам хотелось увидеть приметы нашего времени, нащупать болевые точки современной политической жизни в мире, в тиранах прошлого разоблачать современных диктаторов, не отличающихся, а порою и превосходящих жестокостью своих далеких предшественников. А ассоциаций пьеса давала множество.

Спектакль наш зарождался в то время, когда в мире чуть ли не ежедневно происходили события, волновавшие все человечество: совершались перевороты в Латинской Америке, Африке и Азии, ширилось освободительное движение колониальных стран различных регионов земного шара, свергались правительства, рушились и образовывались новые государства, выдвигались одни политические лидеры и свергались другие, участились выступления неофашистов и крепло движение сторонников мира.

В это время пьеса о жестокой, хитрой, кровавой междоусобной борьбе правителей за власть, вооруженных философией — цель оправдывает средства, очень точно ложилась на современную обстановку в мире.

Взаимоотношения шекспировских героев в пьесе «Антоний и Клеопатра» — это лишь материал, который дает возможность театру ответить на вопрос, волнующий нас сегодня. Как зарождается властолюбие и в конечном счете фашизм, как в угоду честолюбивым замыслам, неистовому фанатизму «сверхчеловеков», обуреваемых жаждой порабощения себе подобных, гибнут миллионы людей. Отсутствие нравственных

принципов, таких понятий, как совесть, добро, благородство, и сегодня приводит к катаклизмам, которыми перенасыщен наш пылающий мир.

Прочитывая современными глазами пьесу, нетрудно обнаружить общие корни, взрастившие и Цезаря, и Наполеона, и Гитлера, и Муссолини, и Пол Пота, и Иенг Сари, и Пиночета, и всех других кровавых диктаторов, рвущихся к власти. В ходе спектакля можно было в какой-то степени проследить, как, на какой основе зарождался фашизм и к чему он может привести. Почти все будущие диктаторы мира выходили из взглядов, приемов борьбы, философии Цезаря — жестокого, кровавого, себялюбивого, знающего только себя и не считающегося больше ни с кем и ни с чем, все сметающего на своем пути, все, что препятствует ему в осуществлении своих целей и замыслов.

Впервые в работе над ролью я встретился с такой философией героя, с таким человеком. Роль неимоверно трудная. Многое в работе над ней пришлось в себе ломать, находить в себе такие черты характера, качества, которые бы соответствовали моему герою: другой темперамент, иная манера говорить, мыслить, держаться, молчать, смотреть — все должно было быть другим, не моим и в то же время моим. Ведь не кто иной как я выступаю от имени Цезаря и в образе Цезаря, значит, себя необходимо было «переставлять» по всем статьям — и внутренне, и внешне. Я по амплуа ближе всего, как бы раньше сказали, к герою-любовнику, а здесь предстояло играть чудовище в человеческом обличье, сгусток нервов, воли, коварства, злодейства, жестокости. Правда, и до Цезаря мне приходилось играть отрицательных героев, но они были отрицательными по поведению, по характеру, поступкам, это были роли отрицательных людей, но не таких отрицательных понятий, социальных понятии, как цезаризм, диктаторство. Мне надо было найти логику поведения этого человека, логику движения его мыслей, найти внутреннее его цезаревское оправдание действий, исходя из его веры, его убеждений, его внутренней правды, движущих его поступками. Цезарь ведь всерьез считал, что спасает мир, ни на секунду не сомневался в том, что он прав, что иначе Антонием будет загублена Римская империя.

«Но мы ведь режем болячки на себе, — говорит он над поверженным Антонием.

Один из нас
Был должен рухнуть на глазах другого.
Вдвоем на свете мы б не ужились.
И все ж кровавыми слезами сердца

Теперь я плачу, брат, советник, друг,
Помощник мой в великих начинаньях,
Товарищ в битвах, правая рука
И сердце, чьим огнем мое горело, —
О том, что наши судьбы разделил
Неумолимый рок…

И эти слова он произносит всерьез, рыдая, плача, по-своему жалея убитого им же Антония.

Когда я «увидел» своего героя, осознал его, Цезаря, правду, его оправдания жестокости, то почувствовал, как во мне появилась эта внутренняя уверенность, сила, властность, четкость, обрубленность речи (у меня самого вялая, медлительная украинская речь). Здесь же она ломалась, становилась краткой, отрывистой, походка — упругой, взгляд — острым, всевидящим, проницательным, хищным. Он легко разгадывал мысли своих противников. Цезарь — по-своему незаурядная личность и внешне человек красивый, пластичный, внутренне упругий. Это пантера, хитрая, умная, и движения ее экономные, пластичные. Он не рубит с плеча направо-налево, а совершает свой злодеяния умело, даже изысканно, продуманно, по-своему даже красиво. Вот поэтому я сравнивал его с пантерой — тоже кровожадной, убивающей, но делающей это виртуозно.

И вот, когда все это было найдено, как актер я почувствовал удовлетворение, радость от ощущения себя в роли, от точного попадания в роль человека сложного, противоречивого, умеющего и страдать, но по-своему, по-цезаревски. Когда была найдена внешняя форма поведения героя, определена философия его, внутреннее оправдание поведения, то, играя его, я уже получил удовольствие от того, что осилил этот образ, обуздал эту стихию, эту неукротимость характера.

Роль Цезаря стала моей любимой ролью, несмотря на то, что по человеческим качествам, по характеру, взгляду на жизнь он, конечно же, не может вызывать симпатии. Но в том-то и прелесть актерской профессии — играть не себя, а предлагаемый образ, порою свою противоположность, находить в себе эти черты персонажа, находить форму их выражения. Это и называется зерном роли, чудом перевоплощения. Когда это удается актеру — большая радость для него, его победа.

Нельзя играть человека вообще — вообще доброго или жестокого, как ум или глупость, не показывая при этом самого человека, воплощающего в себе эти черты. Иначе это будет схема,

знак, символ, но не полнокровный, мыслящий и действующий персонаж.

В Театре имени Вл. Маяковского долгое время шел спектакль «Да здравствует королева, виват!» по пьесе Р. Болта. В нем Татьяна Доронина играла одновременно две роли — королевы Елизаветы и Марии Стюарт — два противоположных характера героинь разных темпераментов, разных позиций, взглядов, устремлений. И в одном из интервью об этой работе она признавалась, что для того, чтобы достойно сыграть эти роли, ей необходимо было найти внутреннее оправдание, защиту каждой из позиций героинь, найти правду каждой из них. Иначе если одну из них играть с ощущением, что она актрисе ближе, чем другая, то сразу же пропадет острота конфликта, спора между ними не будет. Вот поэтому в поступке Елизаветы актриса старалась увидеть не только злодейство королевы, погубившей свою соперницу. Ведь ее героиня отдает приказ о казни Марии только в крайне опасный момент, после объявления Испанией войны Англии. Этот-то нюанс и подчеркивала актриса в своем исполнении Елизаветы. Она в какой-то степени пыталась оправдать решение королевы стремлением ее предотвратить неминуемый раскол внутри государства, если их междоусобная борьба с Марией будет еще продолжаться. Оправдывая таким образом Елизавету (исходя из интересов государства), актриса придает тем самым большую общественную значимость ей, поднимает ее до уровня трагической героини, делает образ богаче, сложнее, многограннее. А лиши актриса героиню этого оправдания ее поступка, перед нами предстала бы лишь жестокая, кровожадная, мстительная в своей борьбе за власть королева. Насколько бы обедненным оказался образ одной из героинь и как бы проигрывал он перед другим!

Сегодня театр, кино, телевидение и радио осваивают классику широко, с размахом. И порой так интересно, что дух захватывает. А как замечательно, что актерские мечтания, связанные с работой на классическом материале, смогли исполниться. Многочисленные же споры вокруг той или иной театральной постановки, кино- или телевизионной версии классического произведения, то это чаще всего доказательство многогранности, многоплановости, глубины, какую содержит в себе классика, признак того, что для освоения ее, переложения на другой вид искусства требуются та же многогранность, многоплановость, глубина. Когда это в театральной постановке или киноленте есть — значит, создателям их сопутствует успех. И неудача подстерегает там, где в угоду ложному пониманию современности делаются попытки переиначить

канонизированный классический текст на свой — постановщика — лад, на, как правило, облегченное, поверхностное его прочтение.

Могучий размах темперамента, какой заключен в героях классических произведений, сложное переплетение сюжетных ходов, богатый ассоциативный материал, неоднозначность классических пьес — все это позволяет режиссерам относительную вольность их трактовок событий, поступков действующих лиц, когда оказывается возможным сыграть роль и в одном ключе, и в другом, и при этом ту или иную трактовку можно оправдать, во всяком случае, как-то обосновать. Материал великие классики дают в этом смысле богатейший и в избытке. В пору бы его осмыслить, докопаться до его глубин, а вместо этого режиссеры нередко избирают иной путь — переосмысления классики, подстраивания ее под свои, порою не согласующиеся с литературным материалом концепции, свои задачи, свои интересы. Примеров тому в практике театра, кино, телевидения, к сожалению, можно назвать более чем достаточно. Во время одной из зарубежных поездок мне довелось увидеть спектакль, который почему-то назывался «Отелло». Это был как раз пример того, как в «Отелло» может напрочь не быть самого Отелло. И это при доскональном следовании тексту. Зато главным героем спектакля, бесспорно, оказался Яго.

Другой пример, который я хочу привести. Многие москвичи, наверное, помнят из гастролей одного из ведущих английских театров, показавшего спектакль, опять же по шекспировской пьесе, на этот раз «Макбет», в котором герои очень отдаленной от нас эпохи расхаживали по сцене в современных костюмах с автоматами наперевес.

Я далеко, пожалуй, пошел за примерами. Они есть и ближе, в наших театральных и телевизионных постановках, в кинематографе. Но дело не в них. В данном случае важнее глубоко осознать, какую же огромную ответственность берут на себя режиссеры, обращаясь к уникальным ценностям, созданным гениальными писателями, к произведениям, ставшим общечеловеческим достоянием. Да, в них режиссеры и актеры находят богатейший для себя материал, материал, в котором могут «купаться», наслаждаясь глубиной и чистотой источника, но при этом не должны забывать и о том, чтобы, припадая к этому источнику и исследуя его глубину, не замутить его чистоты.

Еще в большей зависимости от режиссера находится литература, не предназначавшаяся при ее написании ни для театра, ни для кино или телевидения. При инсценировании прозаическое произведение претерпевает еще большую

трансформацию, поскольку здесь уже происходит переложение его совсем на другой язык искусства. Но одно дело, когда мы обращаемся к произведению современного автора (при необходимости он и сам может принять участие в подготовке инсценировки или сценария, во всяком случае, проследить, чтобы не было при этом больших потерь), и совсем другое, когда посягаем на классику. У каждого из нас сложился уже свой взгляд на героев того или иного романа, свое представление о них, свой зримый образ. Слишком много у каждого из нас связано с тем, что мы пережили при чтении литературного произведения. И экранный или сценический герой обязательно в чем-то разойдется с твоим. Хорошо, если только «в чем-то», а если кардинально, если несовпадение по многим статьям и то, что тебе предложено, не убеждает, не волнует?! А есть и такие моменты в романах, такие ситуации, такие душевные всплески, какие просто не сыграть так, чтобы ничего в них не потерять, не передать все самые тончайшие переживания героев. Ну как сыграть, к примеру, сцену, когда графиня получает известие о смерти Пети Ростова, или как сыграть сцену первого бала Наташи, но так, чтобы все это оказалось не слабее, не беднее того, что мы испытываем при чтении романа?

Потому и существуют различные виды художественной деятельности, что каждый из них располагает своими, только ему принадлежащими средствами художественной выразительности и не доступными никакому другому, потому что каждый из них имеет свои законы развития, построения и формы воздействия на читателя, слушателя, зрителя. «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, — писал Ф. М. Достоевский в связи с попытками инсценировать его «Братьев Карамазовых», — что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

Вот почему экранизация классики редко когда выдерживает экзамен и, как правило, не на самую высокую оценку. Копия всегда оказывается беднее оригинала. Всегда есть недобор, а еще хуже, если в чем-то случается перебор. Так что же, выходит, оставить классику в покое, в исключительной неприкосновенности? Думаю, что дело здесь в другом: в необходимости максимально, насколько это возможно, без больших потерь стремиться воспроизвести ее средствами театра или кино, найти то самое соответствие, соединение эпической и драматической форм искусства. И таких примеров успешного переложения прозаических произведений на язык театра (реже

кино и телевидения) мы знаем достаточно.

Остановлюсь на одном примере, во многом характерном в экранной интерпретации прозаического произведения нашей классики — фильме «Анна Каренина» режиссера А. Зархи. Ни в какой степени не считая его эталоном в переложении классики на язык кино, обращаюсь сейчас к нему потому, что на этом примере особенно видны уязвимые стороны экранизации романа, тем более что фильм рождался на моих глазах и при некотором участии в его создании. И теперь речь пойдет даже не в целом о фильме, а об одной в нем роли — Вронского, которую мне довелось исполнить.

Должен сказать, что до нас уже многие режиссеры мира обращались к этому произведению.

Известно множество его экранизаций. И, естественно, каждая из них несла в себе что-то свое, согласующееся с эстетикой того художника, который брался за нее, с нравственной, этической позиций, национальными особенностями, социальным устройством общества, в котором он живет и для которого создает художественные ценности. Хотя все режиссеры утверждают, что максимально стремились приблизиться к роману писателя, но — вот еще одно подтверждение правильности мысли о том, что бытие определяет сознание, — далеко не всем это удалось сделать.

Всякое общество, всякое время берет классику себе на службу, вытягивая из нее какие-то одни линии, темы, сюжеты и опуская другие, в результате чего получается, что режиссер и сценарист вроде бы действительно не отходят далеко от оригинала, все, что воспроизводят в фильме, в романе действительно есть, но нет другого — и уже одно это ведет к нарушению целостности мысли писателя, художественной целостности произведения. Есть множество способов перелицовки, переиначивания литературного первоисточника. Достаточно из него взять одно, быть может, менее всего существенное и исключить (частично или полностью) другое, как уже обнаруживается перекос в какую-то сторону.

Или другой путь: достаточно страстные, глубоко эмоциональные, значимые слова героев перевести в иронический ключ, как все моментально оборачивается своей противоположностью, встает с ног на голову и вызывает прямо противоположную реакцию зрителей. Знаем мы и такие примеры. Классика в этом смысле легко поддается всевозможным интерпретациям, толкованиям. Вот почему очень важно всегда бывает, кто обращается к ней в своем творчестве, с каких позиций — творческих и идейных — берется за осуществление ее

постановки.

Однажды мне довелось посмотреть старый американский фильм «Анна Каренина» с Гретой Гарбо в главной роли — типичный голливудский вариант русской классики, где голливудская эстетика была перенесена на образы Толстого. Везде, где мне приходилось видеть Вронского, он был этаким изгоем, вводился в фильм постольку, поскольку соприкасался по сюжету с Анной. Любовная тема выходила на первый и единственный план, а Вронский как социальный тип оставался невыявленным. Вронский же — это сложнейший социальный образ. Речь идет о социальной природе одного из центральных персонажей. О том, без чего не может прозвучать в полную силу и тема Анны Карениной, тема самого романа в целом.

В романе Вронский помимо его отношения с героиней еще живет и собственной жизнью. Это самостоятельный, интересный образ, и его отношения с Анной — далеко не единственное и существенное, что есть в этом характере. Вронского трудно представить без его взаимоотношений с друзьями по службе, с матерью, с братом, без его поездки на Балканы. Все это почти не входит во взаимоотношения с Анной и, стало быть, выпадает из сценариев фильмов. Поэтому образ Вронского оказывается в фильмах, как правило, далеко не полным, урезанным, обедненным, без многогранной его внутренней жизни.

Он оказывается чаще всего наиболее обедненной фигурой в экранизации, чем другие действующие лица романа.

Так произошло и со сценарием В. Катаняна и А. Зархи, взятым в основу экранизации «Анны Карениной». Поэтому, когда я прочитал сценарий и увидел, что в нем сохранена в основном лишь одна линия — Анны, что получился урезанный вариант романа, я поначалу отказался от предложенной мне роли Вронского. Пробовались на эту роль другие актеры. Режиссера фильма не все, видимо, в них устраивало, и через какое-то время он вторично обратился ко мне с предложением сыграть Вронского, убеждая при этом в том, что издержки при экранизации любого произведения неизбежны; что здесь они не так уж значительны, что в работе что-то будет восполнено. И я согласился, о чем, впрочем, потом не пожалел, хотя и шел заведомо на компромисс. Даже в таком виде это все-таки прикосновение к Толстому, приобщение к миру его героев, его мыслей, к его слову.

Во Вронском я видел прежде всего прямого, смелого, в чем-то мужественного человека. Он выступает в роли защитника Анны перед «высшим светом», пытается игнорировать диктуемые им законы. Он любит Анну, но понять ее душу, глубину ее

самопожертвования мой герой не в состоянии. У него не хватило сил выдержать этот духовный и нравственный экзамен до конца.

Работа над фильмом шла очень трудно, материал сопротивлялся экранизации, не вмещался в рамки сценария, не умещался в километры отснятой кинопленки. Должен сказать, что такое чувство большей или меньшей неудовлетворенности в работе над сценическим или экранным вариантом прозаического произведения бывает почти всегда. Всегда остается что-то от литературного материала, что не входит в спектакль или фильм. Здесь важно свести потери к минимуму и одновременно попытаться хоть в какой-то степени компенсировать их использованием наиболее сильных средств художественной выразительности того вида искусства, с помощью которого режиссер пытается заново прочитать литературное произведение.

Но при всех издержках сценария или экранизации классической прозы есть все же и несомненные, на мой взгляд, положительные моменты освоения ее другими видами искусства. Каждое новое общение к ней, если, разумеется, это не «голливудский вариант», если есть стремление режиссера приблизиться к литературному оригиналу, — еще один и нередко новый взгляд, порою углубленный, взгляд современника на классическое произведение, открытие в нем чего-то такого, на что раньше не обращалось или меньше обращалось внимания, открытие в нем новых и новых, ранее не разработанных пластов.

Кроме того, инсценирование и экранизация классики во многом способствуют глубинному ее освоению и зрителями, читателями. Не секрет, что выход на экраны кинотеатров фильма по известному роману неизменно вызывает у зрителей интерес к литературному первоисточнику, потребность вновь его перечитать, чтобы восполнить то, что упущено при экранизации его, в чем-то поспорить с авторами фильма, утвердиться в собственном мнении или пересмотреть его, еще раз встретиться с любимыми героями романа. Так, в течение двух лет, например, после выхода на экраны фильма «Анна Каренина» в библиотеках невозможно было свободно получить роман Толстого.

То же самое было и после показа фильма «Война и мир» С. Ф. Бондарчука и «Братья Карамазовы» И. Пырьева. Страна читала и перечитывала великие произведения Толстого и Достоевского, и непросто, чтобы сравнить киновариант с оригиналом, а добрать из них то, чего не хватало зрителям даже в многосерийных фильмах. Это естественно, закономерно и прекрасно, когда высокая литература вызывает потребность художников на ее основе создавать новые произведения искусства, и после этого мы наблюдаем обратный процесс, когда

киноверсия возвращает интерес зрителей к источнику вдохновения режиссеров, актеров.

Да, мы воспитаны на хорошей литературе, на классике Гоголя, Толстого, Достоевского, Пушкина, где есть что осваивать, есть что постигать, есть до чего дотянуться. В современном же репертуаре нам приходится подчас больше думать о том, чем бы дополнить драматургический материал, как бы «вытянуть» пьесу, чтобы не было стыдно перед зрителями за тот текст, который приходится порою произносить со сцены, где не мы пытаемся подняться до уровня литературы, как это бывает в классических произведениях, а ее подтягиваем до современного уровня. Сегодня в зале сидят зрители, которые нередко оказываются на голову выше иного драматурга, они переросли его, и нужно его подтягивать до их уровня, а не наоборот. Зато в классике дай бог тебе освоить то, что есть, что в ней заложено, подняться до ее высот, углубиться до ее глубин. Вот почему я так люблю классику, стремлюсь к ней, считаю за большую радость играть роли в классическом репертуаре.

На пути к поэзии

Меня иногда спрашивают: «Что привлекает вас в чтении стихов? Почему вы занимаетесь чтением? Ведь вы играете в театре, снимаетесь в фильмах, неужели чтение с эстрады доставляет вам больше радости?»

Отвечаю. Радость огромная и не восполнимая ни театром, ни кино, ни какими-либо другими видами творчества. В театре есть своя программа, есть роль, и за ее рамки далеко не выйдешь, как и в кино. Подхожу я для этой роли — меня занимают, не подхожу — значит, эту роль играет кто-то другой. Случается иногда играть и такие роли, которые мне не интересны — слабо выписанные, поверхностные. Но их я исполняю, потому что в этом есть еще и производственная необходимость. И здесь я, как актер театра, должен считаться не только со своими интересами, а и с интересами коллектива.

Искусство театра — коллективное, включающее в себя почти все другие виды искусства: музыку, хореографию, пантомиму, искусство чтеца, изобразительное искусство и т. д., требующее участия в создании спектакля большого числа людей самых разных специальностей. Поэтому актер, в отличие, к примеру, от музыканта, художника, писателя, труд которых более индивидуализирован, часто оказывается зависим в своей работе, помимо драматурга и режиссера, еще от многих людей, других служб, от многих самых разных причин, обстоятельств, ситуаций.

Наша актерская профессия часто зависима еще и от случая, от благоприятно или отрицательно складывающихся обстоятельств, порою не зависящих от него. Его величество случай, как, наверное, ни в одной другой профессии, много значит, много решает в судьбе актера. Сколько счастливых и несчастливых для актеров случаев знает история нашего театра, когда до того никому не известный актер или актриса вдруг после одной сыгранной роли, введенные в спектакль лишь по необходимости, чтобы заменить внезапно заболевших премьера или премьершу, становились кумирами публики, слава о которых разлеталась со скоростью молнии.

И наоборот, как много порою стоит актеру в его творческой судьбе неуспех в одной из ролей. Случается, что на судьбе актера сказывается мода на того или иного исполнителя. Каждое время требует своего героя даже по чисто внешним данным. В наше время, например, особенно ценится социальный герой типа Михаила Ульянова, Кирилла Лаврова, очень рано ушедшего из жизни замечательного актера Евгения Урбанского, а во времена

Мочалова и Каратыгина, положим, когда сцена была заполнена легковесными, чисто развлекательными водевилями или романтической трагедией, им, вероятно, труднее было бы найти применение своим актерским данным. Каждое время диктует свои мерки, свои эстетические и социальные требования. В театре бывает порою, что может пригодиться одна какая-то сторона твоей индивидуальности, и она активно эксплуатируется, нередко в ущерб другим. Как часто нас используют режиссеры лишь наполовину, на четвертую часть того, что мы можем.

Какая актриса Юлия Борисова! Яркая, характерная, не только героиня, но и великолепная комедийная актриса. Это она доказала в ролях младшей сестры в спектакле «Две сестры» Кнорре и «Стряпухе» Анатолия Софронова. Это были светлые, жизнерадостные комедийные спектакли, где она просто блистала. А что дальше? В этом плане она почти больше не использовалась.

Не случайно Евгений Багратионович Вахтангов говорил, что актер должен играть все — от высокой трагедии до водевиля. А театр и кино, исходя из деления актеров на амплуа, используют их часто в какой-то одной-двух гранях, но остаются невысвеченными при этом многие другие. Актер же, в этом я абсолютно убежден, всегда богаче только того амплуа, которое за ним закрепилось, разнообразнее, шире, чем его используют в театре, любой актер, в любом театре. Обязательно в нем есть еще что-то такое, что осталось не замечено, не разгадано, не использовано режиссером в работе с ним. Да и драматургия далеко не всегда дает материал для всестороннего раскрытия актера. И естественно, что актер, не имея полного выхода своим потенциальным возможностям на сцене театра, а чувствуя их в себе, небезразличный к своей творческой судьбе, как бы компенсируя то, что остается не использованным в театре, ищет выхода своим возможностям где-то и в чем-то еще — в кино, на телевидении, радио, эстраде, в студиях. Это потребность многих актеров — если не занят в театре, искать себе какое-то другое применение.

Михаил Ульянов, например, много был занят в театре, но и он, как только образуется пауза в работе, тут же находил для себя какое-то другое занятие — снимался в кино, писал книгу, готовил чтецкую программу. Три месяца у него не было в театре новой роли, и за это время он сделал программу по произведениям Василия Шукшина, которую с удовольствием читает в свободное время на самых различных сценических площадках. Ему ближе Шукшин, Есенин, мне — Пушкин, Лермонтов, Маяковский. Разница лишь в склонности к тому или иному интересу, в расположении каждого актера к своей теме, но потребность не

стоять на месте, не ждать, когда тебя займут в новой роли, неизменна.

Правда, бывает и по-иному: иногда встречаешь актера, спрашиваешь: «Что делаешь в театре?» Отвечает: «Ничего, жду роль». И ждут, пока им выпадет миг удачи. А ждать-то нельзя, просто преступно для актера. Сидеть и ждать — это смерть для актера. Так ведь можно ничего и не дождаться, если только ждать. А жизнь проходит, век актера порою бывает очень недолог, особенно если он имеет ярко выраженное амплуа, к примеру, героя-любовника, травести, инженю. К тому же наша профессия по своему характеру такова, что требует постоянного тренажа, упражнений, нужно, чтобы актер постоянно находился в форме, иначе, и дождавшись наконец своей роли, он не будет готов ее сыграть, не сможет это сделать на высоком уровне, если будет только сидеть сложа руки и ждать, пока ему режиссер предложит место в спектакле. Помимо того что к тому времени у него уже наверняка разовьется комплекс, сжигающий актера, он еще и в профессиональном отношении деградирует, поскольку, остановившись в росте, невольно теряет профессию, утрачивает и то, что было.

Вот почему надо быть каждый день готовым к самой важной, к самой трудной роли, а это значит — постоянно работать над собой. Нет роли в театре — идти в другой смежный вид искусства работать самостоятельно, продолжать тренаж. «Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь», — как сказал поэт, и его слова должны стать первой заповедью для художника. Это и мой девиз — никогда пассивно не ждать, когда тебя заметят и предложат роль, которую ты хотел бы сыграть. К ней надо готовиться, к ней надо идти и постоянно к ней быть готовым.

В девяноста процентов из ста (теперь я в этом уверен) абитуриенты, стремящиеся «в актеры», просто не отдают себе отчета в том, какая поистине каторжная работа ожидает их на избранной стезе. И что не только от их собственного таланта и работоспособности зависит успех. Надо, во-первых, чтобы повезло с драматургическим материалом, во-вторых, чтобы режиссер «увидел» именно тебя в той роли, о которой мечтаешь. А если год за годом не везет, если режиссер «не видит» тебя, а «видит» другого? Какое жесточайшее испытание нравственных сил, веры, самолюбия ждет тебя!

Я не собираюсь запугивать тех, кто стремится на сцену, но знать, что скрывается за мишурой успеха, внешнего блеска, славы, считаю, надо загодя. Ну а тем, кто все же, несмотря ни на что, решился связать свою судьбу с театром и стать актером, кто видит цель в жизни, хочу посоветовать самому не быть

пассивным, не отчаиваться при первых неудачах, искать пути к ее осуществлению.

Такова уж участь актера, что каким бы незаменимым он ни был, а паузы в работе бывают, от этого никуда не уйти, никуда не деться. И в моей творческой судьбе случалось так, что подолгу не играл того, что хотел бы играть, не находил полного выхода своим желаниям, пристрастиям, запросам, и тогда, не желая подчиниться только воле случая, вкусу других людей, их воле, не желая останавливаться в своем развитии, старался что-то делать и сам. Для меня это «что-то» вылилось главным образом в поэзии. В ней я нашел для себя то, что не мог высказать в театральных и киноролях.

Кроме того, в чтении поэтических программ я увидел большие возможности для актера в плане выявления его творческой индивидуальности. Именно в поэтических произведениях, как ни в чем другом, кроме театра, я нахожу материал для совершенствования сценического мастерства. И не только, так сказать, в речевом плане, но и в понимании образной характеристики, в самом философском понимании.

Чтение стихов с эстрады привлекает меня еще и тем, что здесь я не завишу от других, это целиком дело моих рук, моих возможностей, пристрастий, желаний. То, что нравится, то и включаю в свою программу; в зависимости от обстановки, от аудитории по ходу чтения могу что-то в ней менять, предлагать слушателям новое. На эстраде читаю только то, что хочу, что мне интересно, что меня волнует, трогает, отзывается в сердце и во что хотел бы вложить всего себя. Поэтому так и дорожу чтением, что это по велению сердца, и считаю для себя великим счастьем, что встретился с поэзией и приобщился к этому замечательному делу.

Вот поэтому простой в театре для меня никогда не был простоем творческим, только ожиданием желанной роли. В это время я был занят своим любимым делом. Ну а о том, что это достаточно серьезное дело, можно, думаю, судить уже по тому, сколько времени и сил стоит подготовить законченную поэтическую программу, и еще, конечно же, по ответной реакции слушателей, по их отзывам на твое чтение.

Подготовив уже не одну программу, с полной ответственностью сегодня могу сказать: чтение стихов довольно сложное дело, работа над ними требует порою не меньше затрат, чем над ролью. Те же муки творчества, те же поиски, порою длительные, мучительные, единственно верного решения творческой задачи. Поэтому свои поэтические программы готовлю не один. Вместе со мной над пушкинскими программами

работали мой педагог по училищу Ада Владимировна Брискиндова и актеры Александр Кайдановский и Валентина Малявина.

А началось все в 1969 году, когда мы, влюбленные в поэзию, в Пушкина, решили подготовить программу по стихам поэта, письмам и другим документам, связанным с его жизнью и творчеством. Вскоре было найдено и название первой поэтической композиции — «Когда постиг меня судьбины гнев…». Работали сообща, но было внутри и определенное разделение труда: Ада Владимировна помогала мне в работе над словом и в целом над сценарием, Александр Кайдановский стал режиссером программы.

С особой радостью вспоминаю время работы над поэтической программой, когда мы собирались у Ады Владимировны дома, за чашкой чая, вечерами оставались наедине с поэзией Пушкина, с упоением читали и перечитывали его стихи. Никуда не торопились, отбросили все побочные, необязательные дела, отказывались от предложений сниматься, читать на радио, телевидении и были благодарны друг другу за «наслажденье, за грусть, за милые мученья…» — не только прониклись поэзией Пушкина, но и жили им. «Нас мало избранных счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой» — эти слова были и про нас.

Пушкин — это наша святыня. Прикасаясь к нему, к его стихам, которые уже сами по себе шедевры изумляющие, вдохновенные, нельзя разменяться по мелочам, жить расчетом, выгодой, практической целесообразностью. Так вот, в тот год мы пренебрегли «презренной пользой», оторваться друг от друга не могли. Никто не заставлял нас этим заниматься, все делали по собственному горячему желанию, по зову сердца. Нас объединяла поэзия, и это было прекрасно. Время работы над поэтической программой было лучшими днями в нашей жизни. Это была звездная пора, которую, уверен, никто из нас не забудет, сколько бы воды ни утекло с тех пор.

Композиция была сделана по стихам, относящимся к двум наивысшим поэтическим взлетам поэта — Болдинского периода и Михайловской ссылки, — давшим миру замечательные, неповторимые произведения. Вероятно, и мы сами к тому времени творчески созрели до общения с этим уникальным материалом, — была не только потребность в освоении его, но и некоторый опыт, знания. В процессе работы над композицией часто спорили, включали одни стихи, затем заменяли их другими, подбирали соответствующие им письма, дневниковые записи, находили связки между стихами. Кайдановский

логически, рационально раскрывал смысловую сторону стихов, я пытался придать им эмоциональную окраску, и в итоге высекалась та самая искра, которая воспламеняла стихотворные печатные строки. Мы понимали, что, если идти только по мысли, заключенной в стихах, будет сухо, если только по внутренним переживаниям — есть опасность облегченного их прочтения. Ада Владимировна была арбитром в наших спорах — так сообща мы приходили к окончательному, как нам казалось, наилучшему решению.

И потом, на концертах, я каждый раз убеждался в огромной любви нашего народа к Александру Сергеевичу, к его поэзии. Но если стихи его знают миллионы читателей, то письма и другие документальные свидетельства многие слышали впервые, и надо было видеть, с каким интересом, вниманием заново открывали они для себя Пушкина, с каким затаенным дыханием воспринимали его откровения.

Работая над программой, мы понимали слова Анны Петровны Керн из ее воспоминаний: «То робок, то дерзок, то нескончаемо любезен, то томительно скучен, и нельзя было угадать, в каком он будет расположении духа через минуту». Духовный мир Пушкина мы старались показать через лирический и философский планы, через его поэзию, а через документы, письма, которые мы вводили в композицию, пытались воссоздать атмосферу, окружающую поэта в тот период его жизни.

Сами не думая о том, мы создали композицию в очень благоприятствующее нам время. Во второй половине пятидесятых годов и в шестидесятые годы у нас в стране наблюдался особенно резкий подъем интереса к поэзии, настоящий бум, когда один за другим смело, ярко вошли в литературу молодые поэты: Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский. Тогда же усилился интерес и к поэтической классике, к Пушкину. Примерно в это же время во всем мире и у нас тоже наблюдался взрыв документализма в литературе и искусстве, когда писатели и режиссеры проявили особый интерес к документу, к его беспристрастности, порою беспощадности, точности, невымышленности, когда театры и киноэкраны были буквально переполнены документальными спектаклями и фильмами.

У нас же чисто интуитивно получился как раз этот сплав поэзии и документа. Сама поэзия Пушкина вдохновенна. Но и письма давали слушателям много. Ведь чтение иного стихотворения без рассказа о предыстории его создания, без знания того, какими событиями, встречами оно навеяно, какими чувствами согрето, не всегда доносит всю его глубину, и в этом случае достигать ее помогали письма поэта.

Ложась один к одному, они тоже были устремлены к поэзии, будучи поэтическим началом, кульминацией или завершением переживаний поэта. Так органично сплавленные воедино стихи и письма помогли нам полнее рассказать о поэте, его духовной жизни, о времени.

Работа над композицией удовлетворение приносила по многим причинам. Кроме радости, которую мы испытывали от самого прикосновения к высокой поэзии, у нас было еще и сознание того, что занимались по-настоящему творческим делом — чем хотели и как нам хотелось. А для меня это было еще и продолжением учебы, освоением нового в актерской профессии.

Большую помощь нам оказывали работники Музея А. С. Пушкина советами, дружеским участием, сценой, которую они предоставляли в наше распоряжение для репетиций. Очень скоро мы стали «своими» в музее. И конечно же, первые спектакли состоялись здесь, в доме Пушкина.

А однажды на очередной прогон программы мы пригласили Павла Григорьевича Антокольского. После первого акта он, как всегда стремительно, влетел к нам за кулисы, расцеловал всех, кто там был. Обнимая меня, он проговорил: «Неверно, неверно читаешь «Я помню чудное мгновенье…». Читаешь как лирик. Это Глинка виноват, он придал теноровость этим словам. А здесь Пушкин — взрыв, шквал, буря». И тут же показал, как надо читать. Слово «помню» у него звучало открыто, громко, «баритонально», как ответ на огромную радость за ту встречу, о которой вспоминает Пушкин, как благодарность за ту сказку, за то чудо, которое он пережил. Мне это понравилось, так я потом и читал это стихотворение.

Наконец, мы решились опробовать программу на слушателях, и, к великой нашей радости, они приняли ее. Какое наслаждение, смешанное с волнением, испытывал я при чтении пушкинских стихов. Тогда же подумалось, какой же магической, волшебной силой обладает истинная поэзия — вершинная духовность народа, непреходящая ценность его, уходящая корнями в жизнь, быт, историю. И при чтении ее испытываешь такое удовольствие, какое далеко не всегда испытываешь, играя в спектаклях. Но и какая ответственность ложится на исполнителя стихов, чтобы донести до слушателей всю полноту поэтической мысли автора, красоту и музыкальность слова, эмоциональную взволнованность поэта.

Высокая ответственность ложится на чтеца еще и потому, что здесь, в отличие от исполнения роли в театре, уже ничто и никто тебе не придет на помощь: ни партнеры по сцене, ни световые эффекты, ни костюмы и декорации. Здесь ты выходишь один на

один со слушателями. Против тебя сотни, тысячи глаз, и каждое твое выступление — это поединок, трудный, со своими перипетиями борьбы, со своей, как в настоящей драматургии, кульминацией и развязкой. И если ты не подаешь поэтическое слово на высшем эмоциональном взводе, если кровью и потом не выстрадал того, что содержит в себе каждое стихотворение, если ты не любишь поэзии, если не окунешься с головой по-настоящему в мир мыслей, раздумий, страданий и вдохновений поэта — ты никогда не завоюешь зал. Здесь никакой эрзац, никакая подмена чувств неприемлемы.

Но зато когда это все есть при тебе, тогда наступают по-настоящему высшие мгновения актерского вдохновения, ради которых стоит жить, работать, мучиться и страдать, когда что-то не получается. Успех приходит потом, а прежде сколько моментов отчаяния приходится пережить, сколько труда вложить в успех, который, кстати, никогда не гарантирован, непредсказуем.

Читая Пушкина, я не пытался играть при этом самого поэта. Для меня было важно приобщить слушателей к поэзии Александра Сергеевича, дать им возможность услышать красоту ее, неповторимость. Мое чтение Пушкина — это приглашение слушателям вместе со мной удивиться тому, как звучат стихи поэта, разделить мою радость от общения с поэзией. В данном случае я как бы прошу собравшихся в зале послушать, как это великолепно звучит: «Роняет лес багряный свой убор…», или «Воспоминание безмолвно предо мной свой длинный развивает свиток…» Я приглашаю восхититься вместе со мной этим чудом, как приглашают к танцу, к разговору.

Приглашение к восхищению — эта вроде бы маленькая деталь в чтении стихов, а очень много значащая. Я читаю от имени автора, но есть еще и мое актерское отношение к тому, что читаю, — посмотрите, мол, какая литература! Такому подходу в чтении стихов меня научил Рубен Николаевич Симонов. Он говорил: «Приглашайте зрителей услышать музыку в стихах». И сегодня такой посыл для меня — отправная точка в чтении Пушкина.

О поэзии нельзя говорить однозначно. Поэзия — это не то, что написано ровными рядами букв, это и сочетание звуков, ритмичность, музыкальность стихов, это и соединение с твоим духовным миром, с твоим мироощущением. Качество поэзии определяется тем, насколько богаче человек становится от общения с ней. Настоящая поэзия — катализатор, с помощью которого чувствуешь, что становишься духовно богаче, лучше, добрее, гармоничнее. Точно так же можно сказать и о поэте как о человеке, который не просто пишет стихами, приводит в рифму

слова, а как о сыне гармонии, творящем по законам красоты.

Исполнив эту программу, мы затем приготовили вторую, третью — по стихам Пушкина, Маяковского, одновременно совершенствуя уже сделанное. Так постепенно поэзия заняла во мне огромное место, и, признаюсь, без нее я уже не мыслю своего существования. Читаю стихи не только когда у меня нет работы в театре и не только поэтому, а и параллельно с основной работой. Прикасаться к поэзии и испытывать от этого каждый раз большую радость стало моей постоянной потребностью.

Конечно же, любовь к поэзии пришла не только после того, как были подготовлены и исполнены поэтические программы. Она закладывалась уже теми утренними росистыми зорями и огненными вечерними закатами деревенской жизни на Украине, незабываемыми вечерами на берегу реки близ пионерского лагеря, приобщением к высокой литературе и искусству в студии Дворца культуры ЗИЛа, занятиями с прославленными педагогами и артистами в театральном училище… Ничто в жизни не проходит зря, ничто не проходит бесследно.

С Маяковским впервые на сцене я встретился в спектакле «Большой Кирилл» по пьесе П. Сельвинского. Ставил его Рубен Николаевич Симонов. Но там не было роли. И спектакль не стал для меня предметом обучения чтению стихов Маяковского, тем более проникновением во внутренний мир поэта. Мое участие в нем было сведено к чтению двух или трех (уже не помню) четверостиший Маяковского. Главная встреча с Маяковским произошла позднее, в 1966 году, на спектакле «Конармия» по произведениям Бабеля и стихам Маяковского (тоже в постановке Р. Н. Симонова), где я уже не просто читал стихи, а жил в образе поэта, во всяком случае, старался это делать.

Почему Бабель и Маяковский?.. В чем была необходимость соединять в одном драматическом произведении эти два имени, тем более что, как показала работа над спектаклем, сделать это оказалось совсем не просто.

Необходимость введения стихов в ткань произведения Бабеля была продиктована тем, что Маяковский должен был придать спектаклю большую обобщенность, историчность событий, гражданственность их звучания, сообщить им современный взгляд на прошедшее, ввести зрителей в атмосферу тех лет:

Это было
с бойцами
или страной,
Или
в сердце

было
в моем…

Стихи Маяковского пронизывали всю драматургическую ткань бабелевского произведения. Они звучали в начале спектакля, середине его и в финале как реквием по ушедшим в небытие и обращение к будущим поколениям.

Работа была трудной. Стихи Маяковского долго не входили в художественную ткань спектакля, чувствовались чужеродными, но лишь до той поры, пока не была найдена точная тональность в их чтении. А помог мне в этом Рубен Николаевич Симонов. Он сам в свое время много и великолепно читал Маяковского, был лично знаком с Владимиром Владимировичем, неоднократно слышал, как читал поэт. Готовя меня к Маяковскому, Рубен Николаевич много рассказывал о нем, о встречах с ним. Когда же я начал читать стихи, он нередко останавливал меня: «Вася, здесь не надо «бронзы многопудье», он был очень ранимый, человек незащищенный и с нежной душой».

Откровенно признаюсь, я робел перед ролью Маяковского. Чувствовал, что и внешне не совсем подхожу под Маяковского, и складом характера, и голосом — совсем не ораторским, не трибунным. А мне Маяковский поначалу представлялся обязательно человечищем, глыбой, «агитатором, горланом, главарем», как он сам о себе писал. И все это мешало в работе над ролью. А Рубен Николаевич вновь и вновь повторял: «Это внешнее наше и ложное представление о Маяковском-горлане, которому все нипочем. Нет, он был очень не защищен против жизненных ударов, уязвим, болезненно чувствовал грубость, хамство, несправедливость, мещанство». И после этого говорил: «Попробуем это вытащить в нашем Маяковском. Это будет ново и, главное, правильно. К Маяковскому-трибуну мы привыкли, а есть и другая, не менее существенная сторона его характера, давайте это и покажем».

Рубен Николаевич открыл для меня новую черту в Маяковском — душевность, ранимость, нежность. Странно, наверное, звучат слова по отношению к хрестоматийному Маяковскому, к какому мы привыкли. Симонов рассказал случай, связанный с Маяковским, который помог мне потом в работе. Он рассказал, как однажды, находясь в гостях у Яншина, наблюдал такую картину… В комнату вошел Маяковский и, едва поздоровавшись со всеми, увидел, что на коленях Цецилии Львовны Мансуровой сидел уже сравнительно большой ребенок. Он подошел к нему и со словами: «Мальчик, ей же тяжело» —

снял его с ее коленей. Рубен Николаевич говорил, что его это поразило тогда в Маяковском. Какая нежность была в нем, чуткость, внимание к другим, к женщине.

Рубен Николаевич сначала привил мне любовь к поэту, а потом уже учил читать его стихи. В моем отношении к Маяковскому что-то переменилось, казалось, что я глубже начал понимать его, начал его жалеть, жалеть как родного брата, как отца, когда видел, что ему трудно. И это не могло не отразиться на чтении его стихов. Их уже невозможно было читать, как прежде: громко, рокочуще, плакатно. Появились теплота, мягкость, человечность. Меня уже не смущало внешнее несходство с могучей фигурой поэта. Главное внимание было уделено органике поведения во время чтения стихов, точности и выразительности произнесения текста. В Маяковском я уже видел не только бойца, но и человека с чуткой душой. Так его и пытался читать. Таким он очень легко и органично вошел в спектакль, в котором тема героизма народа раскрывалась через отдельные судьбы людей, согретых поэтическим словом Маяковского.

Лейтмотивом спектакля стала его любовь к людям, выведенным Бабелем в его произведениях, оказавшимся по воле судьбы в самом водовороте истории, в стихии борьбы, в суровое, порою жестокое время схватки классовых врагов. И шла от поэта к ним человечность, нежность, участие. Так то, что вначале казалось несовместимым в спектакле, стало затем наиболее ценным в нем, по-разному освещающим события, людей, глубже раскрывающим смысл бабелевских произведений, и «виновата» в этом поэзия Маяковского. После этой встречи с Владимиром Владимировичем и тех уроков, которые мне преподал Рубен Николаевич в чтении его стихов, он особенно стал мне дорог, близок, понятен, и я много и с удовольствием его читаю. Правда, манеру чтения стихов Рубена Николаевича я и сегодня узнаю в своем исполнении. А все началось с того, сыгравшего большую роль в моей творческой судьбе, спектакля «Конармия», который долго и с успехом шел на нашей сцене.

И сегодня я неизменно слышу в своем чтении интонации Симонова, но не считаю для себя зазорным их повторять, потому что это и интонации самого Маяковского. Слушая поэта, Рубен Николаевич, конечно же, не мог не перенять их у него, а я, соответственно, у Симонова. Он помог мне не только найти интонации самого Маяковского в чтении его стихов, но и показал, как это делал поэт, — его жесты, позу, манеру держаться, говорить. Рассказывая о Маяковском и читая стихи, Симонов одновременно и показывал поэта. И это тоже ко мне пришло от него. Поэтому, наверное, и в моем чтении стихов Маяковского

есть стремление приблизиться к поэту так, как если бы это он сам читал свои стихи.

Вообще считаю, что есть смысл обращаться к творчеству того или иного поэта, как, впрочем, и драматурга, прозаика, если у тебя есть свой взгляд на их творчество, если есть что сказать о них нового и сказать по-своему. Я, например, не читаю Есенина, хотя и люблю его, но не чувствую так, как Пушкина или Маяковского. И все же точно знаю, что сегодня читать его так, как читали двадцать-тридцать лет назад — песенно, лирически, плавно, заунывно, — нельзя, это будет неверно, односторонне. Особенно после того как мы услышали в записи самого поэта. Как же изменилось наше представление о Есенине, о манере чтения его после прослушивания этой далекой от совершенства записи. Какой взрывной бомбой для нас было услышать его голос, этот «металл», «лом» в голосе, особенно в чтении монолога Хлопуши:

Пр-роведите, пр-роведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека!..

Какой напор, какая сила заключены в нем!

Вот так на пути к любому поэту, к любому художнику могут и должны быть открытия, надо только постараться глубже заглянуть в него, в его внутренний мир, в его творчество, и тогда у Маяковского мы найдем не только «металл», а и лиричность, мягкость, теплоту, а у Есенина не только лиричность, песенность, умиротворенность, а и страстность, взволнованность, публицистическую заостренность.

В конкретной работе над поэтическими программами я на практике понял, на своем личном опыте убедился, как все же отличается творческий почерк одного поэта от другого, насколько различны их стихи по тону, мелодике, общему настрою, внутренней наполненности. Поэтому и читать стихи без учета относительности их к определенному автору, особенностей самого поэта, его темперамента, мироощущения, образной системы мышления нельзя. Нельзя, к примеру, читать стихи Лермонтова так же, как Пушкина, а Пушкина, как Шекспира. Более того, шекспировского Цезаря, положим, нельзя читать так же, как Антония или Гамлета, Лира или Отелло. Здесь важно помнить не только о творческой манере того или иного поэта, но и о том, от лица какого персонажа читаешь. Для того чтобы нагляднее все это можно было себе представить, приведу несколько примеров обращения поэтов к женщине. Для начала — Лермонтова и Пушкина…

Я не унижусь пред тобою.
Ни твой привет, ни твой укор
Не властны над моей душою.
Знай: мы чужие с этих пор.

Эти слова как приговор, как окончательное свое решение бросает в лицо женщине Лермонтов. Как он суров к ней, как неприступен и беспощаден. А вот как пишет о женщине Пушкин:

Я вас любил; любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Все равно Александр Сергеевич к ней относится нежно, все равно любит ее, несмотря на разрыв, все равно боготворит ее и желает ей быть так же любимой, как она любима им.

Каким контрастом стоят слова «Я не хочу печалить вас ничем…» лермонтовским «Я не унижусь пред тобою…». Разве можно одинаково читать эти строки? Каждый из поэтов своим отношением к описываемому явлению или человеку, в данном случае к любимой женщине, задает и манеру чтения, интонации, общий настрой.

Еще один пример отношения Пушкина к женщине — уже в пьесе «Дон Гуан», где герой обращается к Доне Анне:

Наслаждаюсь молча,
Глубоко мыслю быть наедине
С прелестной Доной Анной…
(Наслаждается молча, глубоко.)
Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговением
Смотрю на вас…

Совсем другой подход, чем у Лермонтова. И это обязательно

должно прозвучать в исполнении чтеца.

Или взять в качестве примера слова Цезаря из шекспировского «Антония и Клеопатры» о Клеопатре:

Слушай, Прокулей.
Скажи, что унижать ее не будут.
Добейся, чтоб она любой ценой
Пришла в себя, привыкла к положенью
И на себя не наложила рук.
Ведь пребыванье Клеопатры в Риме
Увековечит наше торжество…

Он кричит, буквально вопит, когда чувствует, что возьмет Клеопатру в свои руки. Ему важно провезти ее по Риму в клетке, сделать ее еще одним доказательством своего могущества. И эти слова он произносит неистово, предвкушая удачу и в то же время опасаясь, не дай бог сорвется, не дай бог уйдет. И когда она все же уходит из расставленных им сетей, он понимает, что она разгадала его замысел, что не повезет ее в Рим как доказательство своего могущества, признается:

Она прочла
Все наши мысли и пошла по-царски
Своим путем…
Мы похороним рядом их, ее
С Антонием…

Даже Цезарь понимает могущество этого поступка Клеопатры, восхищается ею: «Пошла по-царски своим путем…»

Каждый большой поэт глубоко индивидуален, неповторим, хранит свою тайну, которую и предстоит разгадать чтецу, прежде чем он решится на публичное исполнение его стихов.

Работая над поэтическим словом Шекспира и Пушкина, особенно в их драматических произведениях, я был немало поражен тем, как все же по-разному идет к своей конечной цели каждый из них. Если Пушкин тщательно отделывает каждую реплику, фразу, слово, настолько тщательно, что, кажется, ее ничем другим не заменишь, не вставишь другую реплику, другое слово. Все промежуточные, заготовленные, пробные слова, приближающие его к той единственной и неповторимой фразе, он отбрасывает, оставляя уже результат этих поисков.

У Шекспира же мы не найдем той отделанности каждой реплики. Некоторая многословность его персонажей, опять же в

сравнении с Пушкиным, повторяемость отдельных, близких по смыслу реплик — это каждый раз приближение его к той конечной, наиболее точной, лаконичной фразе. К ней он приходит не сразу, но когда находит наконец ее, то те предыдущие не отбрасывает, как это делает Пушкин, давая нам уже результат, а оставляет. Они нужны были ему в процессе поиска той единственной фразы. Это, видимо, и позволило Пушкину сказать об «уродливости отделки» Шекспиром своих произведений, имея в виду прежде всего некоторую вольность его в последовательности, выстроенности, отделке эпизодов, реплик, ролей.

Но, исходя из собственного опыта, могу сказать, что актеру эти подготовительные, пробные, приближающие, промежуточные фразы намного облегчают задачу, они нужны ему, потому что помогают прийти к конечному результату.

Через них он вместе с драматургом идет к законченной фразе, проходит процесс поиска, движения к результату. А для исполнителя это очень важно — проследить процесс рождения фразы, мысли, поступка.

У Пушкина же процесс поиска конечной фразы, слова почти неуловим. Он у него происходил до того момента, как поэт брался за перо, или же оставался в черновиках. Нам же он всегда выдает результат уже в готовом, так сказать, отшлифованном, очищенном виде. Вот почему драматические произведения Пушкина играть в театре очень трудно, и поэтому, вероятно, так мало удач в постановке его пьес. А ведь за постановку самого крупного и наиболее любимого драматургического произведения Пушкина «Борис Годунов» брались такие режиссеры, как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд. «Есть а «Годунове», в «Маленьких трагедиях» некая колдовская загадка», — признавался известный режиссер Сергей Иосифович Юткевич.

Не берусь судить, в чем главная загадка пушкинской драматургии для режиссеров, но для актера, мне кажется, она в той самой монолитности фразы, которая очень трудно дается ему без подготовительного момента в работе, когда он не успевает к ней подойти, прочувствовать ее рождение.

Вот почему так важно исполнителю глубже вникать в творчество поэта, драматурга, прозаика, произведения которых он берется исполнять со сцены, проникать в их творческую лабораторию, учиться видеть за печатной строкой ее автора, понимать его язык, строй его мыслей, образность.

Бесценный дар

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия…

А. С. Пушкин

«Но и любовь — мелодия…» — где еще найти такие слова о музыке?! Не представляю себе жизни без нее. Музыка для меня не просто мир волшебных звуков, мир чувств, и обращена она не только к слуху, а скорее к сердцу человека, проникает в самую глубину его. Не случайно же еще в далеком прошлом музыку использовали во всевозможных культовых обрядах. С музыкой связывалась духовная жизнь человека. Не случайно она и ставилась на службу церкви. Идеологи культа понимали, какой магической силой она обладает.

Музыке, как, впрочем, и поэзии, дано проникать в человека совсем иными путями, чем, скажем, науке, философии, действовать на подсознательные клавиши его души, а поэтому наиболее глубоко западать в него, вызывать в нем ответные чувства. Да, скажете вы, все это так, но ведь и другие виды искусств, другие роды литературы тоже проникают в сознание и душу людей теми же путями, если, разумеется, это по-настоящему художественные произведения. В таком случае отвечу так: просто музыка и поэзия после театра мне лично более близки, чем другие виды искусства, на них больше отзывается мое сердце, мое подсознательное «я», предрасположенность к их восприятию большая, чем к чему-либо другому.

Признаюсь, мне жалко тех людей, кто не любит музыку, не понимает ее. Жалко и тех, кто обедняет себя тем, что отдает предпочтение какой-то одной музыке и совершенно игнорирует другую. Но как можно увлекаться, к примеру, только легкой музыкой и не любить классическую, любить оперетту и оставаться равнодушным к русской народной песне?

Нет, это ни с чем не сравнимый дар — уметь слушать и слышать музыку, который, кстати, можно выработать в себе, если, конечно, у тебя есть зачатки музыкального слуха. Не сразу же человек приобщился к классической музыке. Для того, чтобы ее понимать, необходима какая-то подготовка, запас знаний — вот это-то и может выработать каждый в себе, чтобы не обеднить свою жизнь, не лишать себя такой радости.

Ну а что касается меня, так уже одно то, что родился в

украинской семье и не один год провел в деревне среди музыкального, песенного народа, не могло не впитать в себя этой любви к народной песне, к музыке. Несколько переиначив слова Николая Васильевича Гоголя применительно к теме нашего разговора, я бы сказал: «Какой же украинец не любит песни».

Помню, как отец с матерью вечерами, придя с работы, часто очень уставшие, садились и пели протяжные, задушевные, мелодичные украинские песни. И как будто тепло разливалось по дому вместе с песней. Сколько чувства в ней было, очарования, красоты! Песня была для них внутренней потребностью, без нее они просто физически не могли жить. Была потребность излить в ней то, что в тебе накопилось, очиститься после тяжелого трудового дня. Пели в основном народные песни, за которыми стоят века. Историю народа, его культуру впитывает в себя народная песня, поэтому она так и жизненна, поэтому так и душевно-трогательна. Люди умирали, а песня оставалась. Вот уж воистину «не задушишь, не убьешь» то, что создано народом и что укоренилось в нем.

А какие песни звучали, когда приезжали родные с Украины! Какой красоты звучал тогда многоголосый хор! Первое, что они делали, — усаживались за стол и начинали «спиваты». Какое единение давала песня, какое родство душ открывалось в ней. И это, конечно же, не могло пройти для нас, детей, бесследно. Входило незаметно, но прочно в нашу плоть и кровь. Более того, я просто не мог не иметь слуха. Бытие, как известно, определяет те качества человека, которые потом формируют его как личность. Так вот бытие мое, все окружение было таково, что я не мог пройти мимо музыки, не полюбить ее — сначала народную, а потом и классическую. Музыка стала для меня жизнью, неотъемлемой частью меня самого.

Любовь к народной песне прививается вместе с молоком матери: она кормит ребенка и поет, занимается по дому — поет, идет в поле — поет, грустит в одиночестве — поет, собираются в доме гости — и, конечно же, поют. Пение на Украине, особенно в сельской местности, — это просто престижное дело, и тот, кто лучше других спивает песни, пользуется особым уважением, особо почитаем. Во всяком случае, так было.

А потом я приобщился к русской народной песне, которая чаще всего звучала во время наших летних вечерних прогулок по берегу реки близ пионерского лагеря, приобщился к музыке благодаря руководителю нашей студии. Любовь к музыке, к песне укреплялась, расширялся диапазон ее звучания. Мы в детском возрасте знали уже массу народных песен, охотно пели их, они были в нас. И как жалко, что сегодня этот огромный пласт нашей

духовной культуры, это бесценное сокровище оттесняется, распыляется звучанием всевозможных «поп», «рок», «диско»-музыки. А что в первую очередь, как не народная песня, передает культуру народа будущим поколениям, приобщает к эстетике, к прекрасному в жизни! Радио, телевидение и другие средства информации и технические устройства — это, конечно, большое достижение человечества, обогащающее нашу жизнь, но оно же и обедняет ее когда мы в роли пассивных созерцателей, слушателей только поглощаем, слушаем, «употребляем», а сами перестали быть творцами красоты, перестаем петь, довольствуясь ролью потребителей. Как же мы обедняем себя этим, сколько теряем от такого рода потребительства!

Больно бывает смотреть, когда молодежь, собравшись вместе, пытается хором спеть песню и не может — не знают слов или, и того хуже, мелодии. Теряется культура исполнения, рвется нить преемственности — вот что самое печальное. Исполнение народных песен со сцены, по радио или телевидению не может восполнить того, что получает человек, сам ее исполняя. Песня как эстафета должна передаваться из рук в руки, иначе перестанет звучать, не дойдет до будущих поколений, потеряется. Это как фамилия обрывается, когда в роду рождаются одни девочки. Конечно же, нельзя допускать того, чтобы оборвалась фамилия, чтобы оборвалась связь с народной культурой. Ведь она прежде всего питает и современную нашу культуру. Потеряем связь с нашими корнями, с истоками — утратим и современную культуру, а это уже будет варварство по отношению к себе и будущему, потомки нам этого не простят. Замечательные слова есть в пьесе А. Абдуллина «Тринадцатый председатель»: «Народ, считающий цветы и песни своим богатством, — богатый народ. Народ, переставший петь свои песни, обречен на вырождение». И дальше: «Это самый худший признак, когда люди перестают петь». Как точно сказано, какая правда стоит за этим! Как же мы должны ценить это богатство, беречь и развивать добрые традиции народа.

И к так называемой серьезной музыке человек приходит благодаря тому, что дает ему народное искусство. В этом смысле могу сказать, что музыкальная основа заложена во мне была добрая и надежная. Те уроки музыки, которые получал потом в студии, в училище, бывая в консерватории и концертных залах, легли уже на благодатную, подготовленную почву. Поэтому так хорошо взросли те культурные зерна, которые были брошены в нее.

Много дал мне в музыкальном образовании Сергей Львович Штейн. Кроме того, что мы в студии имели возможность часами

слушать его импровизации по известным музыкальным произведениям, он проигрывал нам еще и отрывки из различных произведений, сопровождая игру рассказом о том, что композитор хотел выразить своей музыкой, рассказывал сюжет произведения, на который написана та или иная музыка, спрашивал нас, что мы в ней слышим. Так, в непринужденной, развлекательной форме учились постигать глубину классической музыки.

Мы читали Шекспира «Ромео и Джульетта» и потом слушали музыку Чайковского, определяя уже по музыке: вот здесь сцена свидания юных героев, здесь Меркуцио сражается с Тибальдом, а здесь тоска Джульетты по любимому и так далее. Примерно так я позднее учил своих сыновей слушать и понимать музыку, пока больше сюжетно, исходя из конкретного, «зримого» воспроизведения в музыке картин жизни. И так от конкретного к образности мышления — такой путь постижения музыки.

Странно получается в жизни. Люблю песню и музыку с детства, сам охотно пою дома, в компаниях, а в театре запел только через двадцать с лишним лет работы в нем на водевиле «Девушка-гусар». Другого случая до того не было, о чем, впрочем, не сожалею. Ведь любить музыку и самому петь в быту — это вовсе не означает, что непременно надо петь и на сцене. Профессиональное пение требует особой подготовки и особых музыкальных данных. Поэтому я никогда не стремился петь со сцены, к тому же и случая такого раньше не представлялось. Предпочитаю петь для себя. Как есть актеры, которые любят читать стихи для себя, не претендуя на профессиональное чтение, так я люблю петь для себя.

Музыка… О ней можно говорить бесконечно. А какие чудеса она творит, входя в спектакли и становясь их составной частью! Особенно в таких, где она занимает особенно большое место. Ну что, к примеру, «Принцесса Турандот» без музыки? Или «Много шума из ничего», «Старинные водевили» — в Театре имени Евг. Вахтангова; «Учитель танцев» и «Давным-давно» — в Театре Советской Армии; «Синяя птица» — в МХАТе и многие спектакли других театров.

Нередко музыка помогает глубже выразить авторскую мысль и режиссерский замысел, эмоциональнее воспринимать спектакль. Порою она придает широкоформатность восприятия самого литературного произведения, на которое положена бывает музыка. По себе замечал, читаешь пьесу — одно восприятие, но когда при чтении ее включаешь музыку — совсем иное. Тема обретает большую широту, смысловую и эмоциональную окраску.

Музыка в спектаклях — это необычайно сильное оружие в

руках их создателей, сильное средство художественной выразительности, которым пользуются постановщики и которое так любимо актерами. Достаточно сказать, что порою целые роли бывают сделаны на музыке или благодаря ей. Сошлюсь еще на один пример из собственной практики.

Трудно начиналась работа над ролью Ивана Вараввы в «Офицерах». Долго к ней не мог «подобрать ключи». Поначалу даже отказывался от роли из-за того, что не видел, не чувствовал этого человека. Но как же неисповедимы пути актера!.. Так случилось, что именно в это время я увлекся замечательной, вдохновенной музыкой Вивальди, был просто покорен ею, много и с удовольствием слушал. Именно эта музыка и стала импульсом, толчком на пути к образу.

Как-то, слушая «Времена года» (считаю просто одной из вершин творчества Вивальди), в момент радостного, оптимистического звучания музыки меня вдруг как током пронзила мысль: так вот же он, Варавва, — радостный, открытый, звонкий, в котором кипит радость бытия, и весь он искрится, как звучащая музыка. Он любит жену своего друга и знает, что безнадежно (потому что не сможет переступить через высокое, святое для него чувство дружбы), но нет в нем уныния от безнадежности любви. Он все равно ее любит, все равно счастлив, что наделен этим высоким чувством, что оно снизошло к нему как дар, как награда за что-то, и он радуется этому, радуется: «Как все же замечательно, что мне дано любить ее!»

Этот мажор, который я услышал в музыке Вивальди, стал потом главным в роли, зерном ее. Казалось бы, какая нелепость, при чем здесь Вивальди? И какая связь музыки итальянского композитора восемнадцатого века с офицером Советской Армии? Но связь есть. В процессе работы над образом неожиданно для самого себя каким-то, внутренним слухом уловил эту связь любимой мною вивальдиевской мелодии с радостным мироощущением человека, не унывающего в самых сложных ситуациях, излучающего собой энергию, активность, жизненность. Таким образом получается, что мой Иван Варавва вышел не только из драматургического произведения, а из этой замечательной, мажорной, оптимистической музыки Вивальди.

Вот, оказывается, какая зависимость может быть в творчестве актера, да и, уверен, любого художника, в какой бы сфере искусства он ни работал.

Так случилось, что музыка, задавшая тон моему герою, помогла затем нам и дальше в работе над фильмом. Есть в нем один эпизод, когда друзья оказываются в тяжелейших жизненных обстоятельствах, глубоко переживают свалившиеся на них

горести и неудачи. Так, в миноре мы его и пытались решать. Но эпизод почему-то не получался, был маловыразителен, зрелищно неинтересен — словом, мы все понимали, что что-то в нем не так. Но что?..

И вот, опять же, отталкиваясь от того настроя, какой дала мне музыка в работе над ролью, я предложил моему партнеру Георгию Юматову и режиссеру Владимиру Роговому сыграть эту сцену совсем в другом, мажорном ключе, обосновывая свое предположение тем, что герои все-таки молодые, здоровые, полные сил и энергии парни, которые вряд ли раскиснут даже в такие трудные моменты жизни. «Ну и что, что тяжело, — пытался убедить своих коллег, — и что, что не все так хорошо, как хотелось бы, не поддаваться же этому гнетущему, съедающему человека чувству?» Попробовали играть в другом ключе — и получилось. Все сразу встало на свои места, и сцена, как говорят, «пошла».

Вот что значит в искусстве дать точный настрой роли, сцене, и как много бывает всевозможных обстоятельств, поводов, внутренних и внешних толчков, раздражителей, влияющих на творчество, и далеко не последнее из них принадлежит музыке.

Приведенные примеры не единичны. В практике моей и моих коллег такое случалось и случается часто. Долго шел я к роли Цезаря в «Антонии и Клеопатре». Мы уже начали прогоны спектакля на сцене, а я еще не чувствовал себя достаточно уверенно в роли. И опять одна из важных находок была связана с музыкой. Ее специально к спектаклю написал композитор Л. Солин, в которой у меня — Цезаря — есть своя тема, маршевая, тупая, безжалостная, железная поступь всех диктаторов мира. И вот после того, как услышал ее (попросил композитора несколько раз мне ее проиграть), прочувствовал, «признал своей», ярче представил себе своего героя, глубже проник в его внутренний мир и почти зримо представил себе этого жестокого, расчетливого, хитрого, не знающего чувства сострадания, жалости, сомнений человека. Одна точно найденная композитором музыкальная интонация подсказала то, что я смутно ощущал, но не мог во всей полноте обнаружить в этом образе. Я открыл для себя, что Цезарь, этот мрачный, «железный», всесокрушающий диктатор, не только суров и мрачен. Сквозь броню непроницаемости совершенно явственно пробивается его самодовольство, внутренняя, едва скрываемая радость от собственных успехов. Он слышит свою собственную тяжелую поступь и испытывает удовольствие от этого, видит распростертый у его ног, покоренный мир — и радуется.

И опять музыка подсказала ту необходимую интонацию, тот

настрои, который помог существенно дополнить характеристику Цезаря как диктатора и как человека. И дело пошло на лад. Так музыка и на этот раз помогла выявить характер героя, найти и внешний, пластический рисунок роли.

Каждый работает по-своему. Академик Гурий Иванович Марчук, например, как-то сказал мне, что не может работать за письменным столом. Все его книги были задуманы, когда он ходил с определенной скоростью. Таким катализатором для меня является музыка. Очень люблю классику, собрал неплохую фонотеку. Музыка дает мне порой больше интеллектуальной, духовной пищи, чем литературный текст. Причем в каждый период жизни ближе и интересней становится тот или иной композитор.

Но не только в работе над спектаклями, фильмами музыка каким-либо образом может оказывать неоценимую помощь. Она еще и великий исцелитель от затяжных и временных душевных переживаний, от нервных срывов, отвлекает от тяжелых мыслей, вливает физические силы, снимает усталость, напряжение, успокаивает в минуты душевных смятений, создает настроение, то самочувствие, которое необходимо актеру именно на данном этапе создания образа. А это неоценимо и ничем другим невосполнимо.

Еще в детстве, занимаясь в студии Дома культуры, я обратил внимание на то, что, когда у нашего руководителя что-то не получалось (в работе над спектаклем или были духовные какие-то кризисы, сомнения), он садился за инструмент и начинал играть. Импровизировал много, и мы видели, как на наших глазах менялся человек, музыка снимала это гнетущее настроение, снимала сомнения, вселяла в него уверенность, давала силы. К нему возвращалось ясное, светлое мироощущение, менялось настроение, и работа продолжалась. Кризис был уже не кризис, трагедия — не такая уж трагедия. И все это делает музыка. Так как же не любить, как не пользоваться этим бесценным даром, дарованным и доступным человеку, достойным человека!

Заключая разговор о музыке, хочу сказать, что человек, который не любит музыку, очень обеднен в жизни, потому что проживает жизнь неполную и не так богато, как мог бы. В особенности это большая потеря для художника, поскольку, кроме всего прочего, он лишается еще и дополнительного, ничем не заменимого запаса возможностей, который он мог бы использовать в своем творчестве.

Не могу не вспомнить в этой связи моего давнего друга, замечательного человека и талантливейшего артиста Артура Артуровича Эйзена. Нас сблизила охота. Особенно незабываемы

были вечера на привале. Какие это были мгновения истинного блаженства, когда утомленные, переполненные эмоциями прожитого дня, мы располагались у костра и, отведав заранее приготовленных припасов, затягивали проникновенные, мелодичные, исполненные глубоких чувств русские народные песни. Как звучал его могучий, проникновенный бас, раскатываясь по туманным далям! Какой заряд эмоций, чувств, здоровья дарил он всем, кому посчастливилось бывать рядом!

Вместо заключения

Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить…

А. С. Пушкин

Рассказ мой заканчивается. Скоро читатель перелистает последнюю страницу книги. И хотя принято в таких случаях говорить какие-то заключительные, обобщающие слова, мне этого не хотелось бы делать. Не очень хотелось и возвращаться к дням, именуемым перестроечными, но их никак ни обойти, ни объехать, поскольку с ними связан очень болезненный и тяжелый, порою до отчаяния, период жизни. Достаточно сказать, что в течение почти пяти лет я не получал новых ролей в театре и, по сути, был выключен из его репертуара. Что это такое для актера, может знать только актер, на себе испытавший подобное.

Невостребованность в театре, как, впрочем, и в кино, к сожалению, нередкое явление. Сколько замечательных актеров с потрясающими данными, потенциальными возможностями остаются не у дел, не реализованными в полной мере, ждут своих ролей, стареют, теряют форму.

Вот она — актерская судьба! По воле случая в одну ночь она может вознести вчера еще мало кому известного актера до небес популярности и, наоборот, купающегося в зените славы баловня судьбы обречь на неуспех, длительный простой и, в итоге, забвение.

Последняя роль перед столь длительным перерывом, которую считаю в некотором роде этапной для меня, во всяком случае, достаточно серьезной, трудной, в которой мне пришлось буквально ломать себя, была роль Троцкого в спектакле по пьесе Михаила Шатрова «Брестский мир». На постановку его был приглашен замечательный грузинский режиссер Роберт Стуруа, широко известный во всем мире по его спектаклям «Кавказский меловой круг», «Король Лир», «Макбет».

Он долго не решался браться за эту работу. Видимо, искал свой ключ к пьесе, и когда он был найден, приступил к постановке. В пьесе действуют известные исторические лица: Ленин, Сталин, Троцкий, Бухарин, Свердлов, Луначарский. Всю эту компанию Стуруа обозвал одним словом «мафия». Не

компартия, не партия большевиков, а мафия. Это слово и стало определяющей характеристикой перечисленных действующих лиц пьесы, ключом к спектаклю.

Мне был интересен Троцкий уже тем, что этот образ впервые выводился на сцену современного отечественного театра. Не могло быть никаких стереотипов в его создании. Это упрощало мою задачу, но в то же время и осложняло ее.

Какой он был? Как держался, как выглядел, как его воспринимали окружающие? Очевидно, что это была сильная, неординарная личность, по-своему талантливая. Не зря же своими речами он буквально заражал и увлекал за собой огромные массы народа, обладал незаурядным даром убеждения. Это был признанный лидер, уверенный в себе, в своем превосходстве над другими. Сталин заметно проигрывал ему, поэтому и не мог терпеть его рядом с собой. Троцкий затмевал его, не сомневался в том, что в скором времени займет место Ленина.

Работая над ролью, я перекопал огромное количество литературы о Троцком, пересмотрел сохранившиеся документальные кинокадры, фотографии. И все больше убеждался в том, что это был позер, лицедей, но умный, с огромной внутренней энергией, с бойцовским характером. Личность талантливая, но малосимпатичная. Сложность заключалась еще в том, что надо было не только как бы войти в образ, но одновременно и самоотстраниться от него, показать его со стороны. В одном образе я как бы раздваивался, с одной стороны, вживаясь в него, с другой — показывая своего героя со стороны, словно наблюдая за ним: любуясь, играя, позируя.

Режиссер помог мне с решением костюма. Он одел меня в белую бурку, в руках у меня оказалась дирижерская палочка. Троцкий, словно невидимым оркестром, дирижировал людьми, политическими событиями. Только после того, как было найдено сценическое решение образа, роль, что называется, «пошла». Эта роль мне нравилась своей неоднозначностью, многослойностью, соединяющая в одном человеке противоположные качества: эксцентричность и глубокий аналитический ум, лицедейство порою до опереточности и внутреннюю сосредоточенность, концентрацию воли. Таким я его и пытался играть, получая удовольствие от встречи с этой неординарной личностью.

О Стуруа! Роберт Стуруа — замечательный, интересный режиссер. У него совершенно вахтанговское чувство формы спектакля, редкая изобретательность на сценическом пространстве, мастер микросцен и дивная, порою даже хорошая хулиганская изобретательность с актерами. Работать с ним было

наслаждением.

А дальше, дальше… Настало то самое злополучное время, когда я был практически отлучен от театра. На несколько лет… Думаю, нетрудно себе представить мое состояние. Надо было что-то делать, чем-то спасаться. В это время в какой-то степени спасительным для нас с моим старинным другом, одним из лучших актеров Вахтанговского театра Алексеем Кузнецовым стала работа над французским водевилем «Убийство на улице Лурсин». Он был режиссером спектакля. Оба получили истинное наслаждение от этой работы. Она отвлекла нас от мрачных мыслей о состоянии театра в тот сложный период.

Да, это было тяжелое время не только для одного, отдельно взятого актера — театра в целом, всего искусства. Опустели залы консерваторий, филармоний, кинотеатров. Пережить эти годы томительного простоя было бы легче, если бы был занят на съемочных площадках. Но кинопроизводство переживало, как, впрочем, продолжает переживать и по сей день, еще больший кризис, чем театр. Лишь эстрада сомнительного уровня расцвела пышным цветом, ублажая вкусы так называемых «новых русских».

Литературно-поэтические программы, с которыми я обычно ездил по стране, тоже оказались никому не нужны. Точнее, расходы на оплату залов, транспорт, обслуживание оказывались выше сборов за выступления, и филармонии не могли их оплачивать. Наступил сплошной мрак, и казалось — нет никакого выхода из создавшегося положения. Единственно, что спасало меня, так это литература. Несмотря ни на что, я продолжал делать новые чтецкие программы, хотя и понимал, что теперь их буду читать только самому себе. Но от этого наслаждение от прикосновения к хорошей литературе не уменьшалось.

При всем том, что кинопроизводство переживало кризис, я все же в эту творческую паузу снялся в двух фильмах. Правда, не скажу, что для души, потому что понравились сценарии, а из-за необходимости хоть как-то материально поддержать семью. У меня подрастали два парня, уже почти взрослые, но еще никак себя не обеспечивавшие. Их надо было учить, одевать. Пришлось соглашаться на роли, которые раньше не принял бы всерьез, но что делать? Так перечень фильмов, в которых снялся, пополнился двумя детективами: «Черный квадрат» и «Поражение». Оба фильма сделаны профессионально, грамотно, по законам жанра, но большого творческого удовлетворения эта работа, конечно же, не принесла. Во всяком случае, в другое время сниматься в них я бы не согласился.

Настоящей моральной поддержкой в этот мрачный период жизни стало преподавание моем родном Щукинском театральном

училище на кафедре художественного слова, куда пригласил меня мой бывший учитель Яков Михайлович Смоленский. Моральной, потому что в материальном отношении это занятие никак не решало, как, впрочем, не решает моих проблем и сегодня.

Должен указать, что к педагогической деятельности я пришел не сразу и не без сомнений. Борис Евгеньевич Захава, бывший ректор Щукинского училища, много раз на протяжении десятилетий меня приглашал преподавать. И я всякий раз отказывался. Во-первых, я был очень занят и, во-вторых, не чувствовал в этом потребности. Как-то не тянуло меня к этому. И когда говорили, что преподавательской деятельностью надо обязательно заниматься, что это необходимо не только для студентов, но и для нас самих, я к этому еще не был готов, что называется, не созрел. Но прошло время, и где-то в середине девяностых годов мой бывший педагог, возглавлявший тогда кафедру художественного слова, Яков Михайлович Смоленский, замечательный чтец, один из лучших у нас в стране, вызвал меня на разговор о том, что пора начинать работать со студентами. «То, что ты раньше не шел к нам на кафедру, — говорил он, — это можно понять, у тебя было много работы, в эту сторону ты еще не глядел, да и опыта было еще поменьше. Но время идет, и ты скоро сам поймешь, что в общении со студентами мастера сами становятся моложе, не забуревают, у них самих шкура не становится дубленой, не восприимчивой к разности температур, что в нашей профессии до чрезвычайности важно».

Это было время, когда в театре я несколько лет подряд не получал новых ролей, и, немного подумав, согласился попробовать. Посидел у других педагогов на уроках, у него самого, а потом взял одну-две работы и начал самостоятельно разбирать их со студентами, и дело пошло. Скоро я действительно почувствовал, как много нам дает общение с молодежью: начинаешь чувствовать себя по-другому, моложе, если хотите, не только учить, но и у них учиться. То, что тебе казалось ясным и незыблемым, начинаешь подвергать сомнениям, анализировать, появляется совсем другая ответственность — не только за себя. Ну а вместе мы учились у классиков. Для учебных работ я сознательно отбирал и продолжаю это делать по сей день высочайшие художественные произведения — Пушкина, Толстого, Чехова, Достоевского, зарубежных классиков. Это была моя главная установка в учебном процессе — опора на классику. Ее я, сознаюсь, позаимствовал у Сергея Федоровича Бондарчука. Он говорил, что его во ВГИКе учили на классике и выше ее нет ничего. А во времена, в какие мы оказались — разброда, шатаний,

нестабильности, хлынувшего потока пошлости, — она наше спасение, защита от всего наносного, чужеродного, низкопробного. Позднее, когда после ухода Якова Михайловича я сам возглавил кафедру художественного слова, пришел к полному убеждению, что классика — это тот якорь, который удерживает нравственные и художественные ценности, особенно в сложные, смутные времена жизни. И в этом смысле наше время не исключение. Вспомним, так было после революции, когда сбрасывали с «корабля истории» Достоевского, Пушкина, Бунина, художников-реалистов, искусство классического балета называли буржуазным, чуждым пролетариату. Но жизнь все ставит на свои места. Классика — это одновременно и азбука искусства, и высшее его выражение, азбука в понимании добра и зла, нравственности и общечеловеческих основ жизни. Когда я пришел к этому убеждению, то собрал кафедру и сказал: «Друзья мои, настали тяжелейшие времена. По телевидению идет бог знает что, бог знает что творится на улицах, подвергаются испытанию порядочность, нравственность, понятия чести. Поэтому сегодня я прошу вас брать в основу учебного процесса только классику. Потом, вероятно, наступит время, когда отпадет такая острая необходимость в этом, но сегодня — только классика и пока ничего более».

Работа над классикой помогает нам и в совершенствовании профессионального мастерства. Ведь она недоступна поверхностному ее прочтению, требует глубинного погружения в мысли автора, психологию героев, мотивы их поведения, требует кропотливейшей работы над звучанием художественного слова. Неслучайно поэтому на многих конкурсах художественного чтения наши студенты неизменно занимают первые места, всевозможные призы. Вот что такое классика, нам ли обходить ее вниманием?!

Кроме всего прочего, заполненность времени работой со студентами несколько отвлекла от мрачных мыслей, связанных с незанятостью в театре. Наверное, повторюсь, но еще раз хочу сказать, что, общаясь с молодыми, учишь не только ты, но и они тебя свежему, незашоренному взгляду на многое, что нас окружает, ощущению времени, легкости, с которой переносят временные невзгоды.

Словом, в полном смысле творческого простоя у меня не было. Образовавшуюся паузу работы в театре я заполнял поэзией, занятиями со студентами, съемками в кино, хотя и не в тех ролях, о которых мечталось. И все же актер без сцены — это противоестественно, это ненормально, и ни один актер с этим морально не согласится.

Одному богу известно, сколько еще времени оставаться бы мне без ролей в театре, если бы не формальный повод. Как полезны иногда бывают юбилеи. К тому времени, а это был уже 1994 год, очень кстати подоспело мое шестидесятилетие, и руководство театра предложило мне самому выбрать пьесу, в которой я хотел бы сыграть. Это был шанс, которым я, конечно же, не мог не воспользоваться.

Я долго выбирал, сомневался и наконец остановился на пьесе Б. Шоу «Милый лжец». Пьеса построена на переписке между Бернардом Шоу и известной английской актрисой Патрик Кэмпбэл, продолжавшейся около сорока лет — с 1899 по 1939 год. Кроме личных взаимоотношений между писателем и актрисой пьеса охватывала еще и важнейшие события, свершавшиеся в Европе за этот период времени. Так что через письма двух талантливых, известных во всем мире людей проходит не только почти вся их жизнь, но и история Европы, эпоха.

Я понимал, что иду на риск, что роль Джорджа Бернарда Шоу чрезвычайно сложна и по амплуа не совсем моя. В пьесе, при минимальном проявлении внешних физических действий, кипят страсти, извергается фейерверк остроумия, строится тонкая линия взаимоотношений между двумя влюбленными, людьми высочайшего интеллекта, культуры, со сложными характерами, сменой настроений. Сложность задачи пугала, но одновременно и увлекала, манила. Кроме того, в основе пьесы была хорошая литература, и это также сыграло роль в моем окончательном решении.

На роль Патрик Кэмпбэл я видел только Юлию Борисову и, как только определился в своем выборе, тут же обратился к ней с этим предложением. Она некоторое время думала, тоже, видимо, сознавала, что есть риск в моей затее. Потом согласилась. Думаю, что помимо драматургического материала немалую роль в ее решении сыграло и желание протянуть руку в трудный для меня период жизни, помочь выйти из затянувшегося творческого простоя.

Поставить спектакль я попросил Петра Фоменко, но он мгновенно и резко отказался. В этом решительном без объяснений отказе я почувствовал его давнюю обиду за мой отказ сыграть в его спектакле «Без вины виноватые», и это запомнилось, судя по всему, надолго. И тогда мне посоветовали обратиться к замечательному «актерскому» режиссеру, долгое время работавшему в Прибалтике, Адольфу Яковлевичу Шапиро. Политические события последних лет вынудили его покинуть прежнее место работы, и мое предложение пришлось ему очень

кстати. И не только в силу сложившихся житейских обстоятельств, а, как показала дальше работа над спектаклем, по творческой заинтересованности.

В свое время, а точнее, в шестидесятые годы, пьеса была поставлена и с успехом шла в МХАТе в блестящем исполнении А. П. Кторова и А. И. Степановой и в Театре Моссовета — с Р. Я. Пляттом и Л. П. Орловой. Это было время повального увлечения документализмом. В литературе, театре, кинодокументы, письма, протоколы составляли основу повестей, пьес, киносценариев. И манера исполнения актеров в спектаклях была приближена к сухой, лаконичной строгости документа. Я много раз видел спектакль МХАТа и не переставал восхищаться игрой Кторова. Это был стопроцентный англичанин, до мозга костей аристократ. За ним наблюдать было одно удовольствие. Как он читал монолог о смерти! «Отчего похороны так обостряют чувство юмора и подбадривают?.. Эти похороны прошли блестяще. Никаких погребальных изуверств. Никаких похоронных рож…» В этом был такой изыск, такое пиршество актерского юмора, что каждый раз я просто таял от удовольствия видеть и слышать это, наблюдать за мастерством актера. Но там основной акцент был сделан на чтении писем, на сознательном отказе от театрализации. Тот спектакль был — определенная дань тому времени, той эстетике документализма.

Первое, что сказал Шапиро, приступая к работе над спектаклем, — в основе его будет не переписка, не статичное чтение писем, а действие, реальные, совершаемые в настоящее время поступки героев. Он пытался нас реально столкнуть на сцене в споре, в конкретном действии, в сшибке характеров, мыслей, эмоций. В наше время уже недостаточно было бы просто читать письма, пускай и замечательно, мастерски, талантливо.

Этим главным образом и отличается наш спектакль от всех предыдущих прочтений пьесы. В нем мы взаимодействуем уже как бы через «живое» слово, а не прочитанное письмо, в драматургическом действии, а не переписке, через прямое общение, а не отстраненное, растянутое во времени. В нем мы, общаясь «напрямую» друг с другом, любим, бранимся, чуть ли не деремся, миримся.

Поначалу работа шла трудно. Большой объем текста. В продолжение всего спектакля мы непрерывно находимся на сцене. Кроме того, спектакль предназначался для малой сцены, а она имеет свою специфику. Юля уже имела опыт работы на такой сцене, а мне только предстояло ее осваивать. К объективным, ожидаемым трудностям прибавилось и непредвиденное осложнение: в самый «разгар» репетиций заболела Юля. Ей даже

пришлось лечь в больницу. Чтобы не задерживать выпуск спектакля, она предложила нам пригласить другую актрису на роль Кэмпбэл. Естественно, мы с режиссером категорически отказались это делать, сказали, что будем ждать сколько потребуется времени для ее выздоровления. Потом она как-то призналась, что наша категоричность помогла ей справиться с болезнью.

Шапиро, как у нас говорят, «актерский» режиссер. Его интересуют в первую очередь не какие-то сценические эффекты, броские мизансцены, а глубинное выявление актером сути роли, постижение характера героя, психологическая и логическая мотивировка его поступков. И в нашей работе он добивался выявления тонких взаимоотношений, нюансов во взаимоотношениях великих современников. Он буквально с кровью вырывал из меня то, что было наработано в моих прежних ролях, и безжалостно отметал ранние стереотипы в ролях героев-любовников. «Вася, он здесь не герой-любовник, — настойчиво повторял Адольф Яковлевич. — У него ироничный взгляд, проницательный ум, врожденный аристократизм». И он был прав, вытаскивая из меня эту ироничность, аристократизм. Признаюсь, давалось мне это очень нелегко, мучительно долго и трудно, но другого пути не было. Я понимал, что иначе нельзя играть эту роль, или это будет уже совсем другой человек. И вот только когда начали приближаться к желаемому результату, когда я переборол себя, нашел ключ к образу, нашел в себе эту ироничность, манеру держаться, говорить, оценивать ситуации — играть становилось легко и приятно. Это ощущение легкости, свободы, радости, которую испытывает актер от исполнения такой роли, я получаю и по сей день. А играем мы с Юлей этот спектакль уже почти пятнадцать лет, с 1994 года. Буквально наслаждаюсь ролью, о которой актер может только мечтать, и очень счастлив, что на этот раз судьба оказалась ко мне столь благосклонна.

Благосклонной, мне кажется, она оказалась и для Юлии Борисовой. Я считаю, она играет одну из своих лучших ролей. В ней — и тончайшее мастерство замечательной актрисы, филигранная техника и редкостное чувство сценической правды, необыкновенная пластичность и личное обаяние, трагизм и комедийность. Играя с ней в спектакле, я одновременно и любуюсь ею, ее безграничными возможностями — великой русской актрисы.

Можно сказать, что со спектакля «Милый лжец» началась светлая полоса в моей творческой жизни.

Далее я сыграл в спектаклях театра «Лев зимой» Голдмена и

«Посвящение Еве» Эрика Шмидта.

«Лев зимой» — это замечательная пьеса, до нашего театра она уже широко прошла по сценам зарубежных театров. Пьеса шекспировского размаха сильных страстей. В свое время по ней даже был снят фильм, в котором роль королевы великолепно сыграла мать знаменитой Одри Хепберн. Я, конечно же, с радостью взялся за роль Генри II — очень интересную для меня свой неоднозначностью, требующей взрывов эмоций, перемен настроения. На постановку спектакля был приглашен режиссер из Калининграда Евгений Марчелли. Около полугода ушло на репетиции. Три роли моих сыновей были доверены в нем совсем молодым актерам, вчерашним выпускникам Щукинского училища: Павлу Сафонову, Юрию Краскову, Олегу Лапухову. Спектакль стал хорошей школой для них и испытанием на профессионализм. В нем же, по сути, по-настоящему родилась еще одна молодая актриса Театра имени Вахтангова — Елена Сотникова в роли Королевы, и очень жаль, что театр не использует этот замечательный талант в полную меру в новых работах. Как всегда замечательно играла Маша Исипенко. В этом окружении молодых было работать и сложно, и интересно. Интересно было наблюдать, как не сразу от репетиции к репетиции, а затем от спектакля к спектаклю они набирают, приближаются к заданности характеров, обретают уверенность и актерскую мощь.

Одна из ролей, сыгранных в последние годы, — Абель Знорко в спектакле «Посвящение Еве» по пьесе Эрика Шмидта. Поставили ее московские режиссеры Сергей Яшин и Сергей Голомазов. Пьеса для двух актеров, интеллектуальная, современная, с сильно закрученным морально-нравственным сюжетом, ставит непростую проблему: как живем, для чего живем, где те нравственные допуски, которые нельзя переступать, и далее: что есть истинная красота и как важно не зачерстветь еще в молодости, чтобы жизнь прожить достойно. Как видим, проблемы поставлены более чем серьезные, и зрители отзываются на них так, как это бы нам и хотелось. На сегодняшний день это моя любимая роль, мне интересно ее играть в спектакле, который, надеюсь, будет идти еще долго, не теряя интереса зрителей.

В который раз убеждаешься в народной мудрости, как правы бывают народные поговорки и одна из них: «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Во время образовавшейся паузы в несколько лет, когда я в театре, по сути, не был востребован, рядом, на Новом Арбате, в театре Александра Калягина готовилась постановка «Дяди Вани» по Антону Павловичу Чехову. Ставил спектакль Александр Сабинин — актер с Таганки, мой

старый друг и замечательный педагог и режиссер. А я до этого, проработав столько лет в театре, не сыграл ни в одном чеховском спектакле, ни одной чеховской роли. А так хотелось прикоснуться к его драматургии, попробовать себя в его пьесе. Поэтому с благодарностью принял участие в этой принципиально новой для меня работе, в открытии для себя нового материка. Владимир Симонов играл Дядю Ваню, я — Астрова, Татьяна Николаевна Ленникова — Няньку, Алексей Кузнецов — Вафлю. Только в работе над своей ролью я убедился, какие возможности актеру дает чеховская драматургия — море разливанное для фантазии, поиска и форм, и смыслового содержания — ищи, докапывайся до чеховских глубин, пробуй. Работа над пьесой доставила всем исполнителям истинное наслаждение, столько открывает она и в нас самих, в актерах, струн души, каких-то новых ощущений, не испытанных ранее. Конечно, спектакль выпадал из привычного мне вахтанговского стиля, и поэтому работать было непросто, требовались какие-то иные подходы, но эти поиски были приятны и необходимы мне как актеру. Спектакль получился, его мы играли около трех сезонов, а затем был показан по телевидению. Я был счастлив, что сыграл в чеховском спектакле, и теперь понимаю, почему всех актеров и режиссеров так привлекает его драматургия, тревожит, не дает покоя. Ведь в одном сезоне несколько театров берут к постановке одни и те же пьесы — и получаются совсем разные спектакли. Сколько же должно быть в них заложено, чтобы на всех хватило глубин, нераскрытых тайн — в этом неразгаданном, не разведанном до конца материке? Нравственные начала, заложенные в чеховской драматургии, вневременные, распространяются на разные народы и разные времена, поэтому он безбрежен, как безбрежен океан. Но в этом безбрежном океане надо очень четко выбрать одно направление, одну линию движения, иначе легко можно затеряться в стихии волн, подводных течений. Иначе эта стихия тебя смоет, что и случается нередко со спектаклями по Чехову.

В нашем спектакле, и я в своей роли Астрова, старались выявить чеховскую мысль, сегодня особенно актуальную, приложимую к нашей жизни, нашему сегодняшнему существованию, о том, что бездеятельность, невежество, никчемность — они от отсутствия цели, воли, от отсутствия национального самосознания, национальной идеи. Нетрудно представить себе, как это звучало в начале девяностых годов, когда появился спектакль, думаю, что и сегодня он не потерял бы своей актуальности. Я вообще убежден в том, что ничего на Руси не будет, мы не сдвинемся с места, пока не обретем объединяющей народ национальной идеи, национального

самосознания, причем на разных уровнях: державных, общественных, личных — во всех институтах жизни. Как же был прав безвестный автор слов, написанных на древних вратах одного из европейских городов: «Согласием расцветают малые государства, несогласие разрушает великие». Какие мудрые слова.

Вообще мне грешно жаловаться на судьбу. С раннего детства она вела меня, оберегая от многих неприятных случайностей, и наоборот, порою случай определял будущее. Так произошло с моим поступлением еще мальчишкой в театральную студию, случай сводил меня с замечательными людьми, помогавшими мне обрести себя, направлявшими, так сказать, на путь истинный. Конечно, не все роли, о которых мечтал, довелось сыграть — ни Гамлета, ни Ромео, — но зато сыграл Павку Корчагина, принца Калафа в «Принцессе Турандот», Цезаря в шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», Протасова в «Детях солнца», Огнева в спектакле «Фронт», Вронского в фильме «Анна Каренина», Курагина в «Войне и мире», Ивана Варавву в «Офицерах». А сколько радости доставило приобщение к поэзии и какой груз ответственности и гордости за наших фронтовиков испытал на озвучании «Великой Отечественной» и «Тайны забытых побед». Судьбою, видимо, мне было предопределено и встретить на своем пути Ирину Купченко, ставшую моей женой вот уже более тридцати с лишним лет назад и подарившую мне двух сыновей Сашку и Сережку.

По-прежнему получаю истинное наслаждение от чтения Пушкина, и жизнь счастливо подбрасывает мне случаи встречи с произведениями великого поэта. Последние годы сдружили меня с радиостанцией «Орфей», где я читаю то, что, как говорится, ложится надушу. Чтение сопровождается музыкой, и если она хорошо подобрана к литературному материалу, усиливает его звучание, эмоционально дополняет текст. Здесь я записал «Медного всадника». Запись сделали по моему личному заказу, потому что это было моей давней мечтой. И вот она исполнилась. Читал в сопровождении музыки Петра Ильича Чайковского: Пятой, Шестой симфоний и его музыкальной фантазии «Франческа да Римини». Радиостанция получила множество писем, телефонных отзывов на передачу, и это вдохновляло на новые записи. Следующей была запись по рассказу Франсуа Мориака «Музыка», далее были рассказы Бунина, Чехова, Владимира Набокова, Стефана Цвейга — прекрасная новелла о Генделе. В итоге получилась неплохая фонотека, состоящая из четырех полноценных дисков, в которую вошли также сцены из спектаклей Театра им. Евг. Вахтангова, записи из радиофонда,

которые делались в течение почти сорока лет, русская и советская поэзия и проза.

Из последних работ в кино для меня очень дорога роль Ивана Петровича Берестова в пушкинской «Барышне-крестьянке». Снимал ее мой давний друг Алексей Сахаров. С ним мы познакомились и подружились еще на съемках нашумевших в свое время «Коллегах». С тех пор, а это был 1964 год, судьба нас как-то не сводила в совместных работах, но, встречаясь, всегда искренне и нежно относились друг к другу. И вот уже в середине девяностых годов, он звонит мне однажды и говорит: «Василий, раз ты такой пушкинзон, иди играть ко мне в Пушкине». Я говорю: «С удовольствием». Спрашиваю: «Что?» Он отвечает: «Барышня-крестьянка». Роль отца героя, отца Алеши». И началась очень интересная, увлекательная работа над фильмом. Все актеры получали истинное наслаждение от первоклассной литературы, можно сказать, купались в своих ролях. Режиссер не ограничился только этой повестью, а привнес в фильм дополнительный материал из других произведений Александра Сергеевича, воспоминаний, документов. Роль Берестова стала в результате таких дополнений полнее, интереснее, чем в самой «Барышне-крестьянке», за что я Алексею, конечно же, признателен. Настоящее удовольствие получил от партнерства с Леонидом Куравлевым в роли Григория Ивановича Муромского, отца Лизы. И весь фильм в целом получился. Ему была присуждена первая премия на кинофестивале в Анапе. Фильм очень светлый, добрый, заметно выделяется на фоне всей этой «чернухи» последних лет. Не случайно он прошел уже много раз на телеэкране и, думаю, еще не раз будет показан телезрителям и будет смотреться с такой же теплотой и симпатией, как сразу после выхода его на экран.

Давно хотел сыграть в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца» роль Маттиаса Клаузена — последнего романтика, защитника духовности. Мечтал об этой роли, не раз обращался с этой просьбой к театральному руководству, но в ответ в который раз слышал: «Молод еще!» Как крепко все же в нас сидят стереотипы! Какое же «молод», если уже за семьдесят, а Клаузену — пятьдесят? Ну что же, пока время еще есть, подождем. Только ведь может стать и поздно.

Ну а пока с удовольствием играю в спектакле «Фредерик Леметр» или «Бульвар преступлений» роль великого французского актера, обладавшего редким даром соединения в своем искусстве комического, трагического и буффонады. Роль интересная, сложная и приносит настоящее творческое удовлетворение.

Работаем вместе с Ириной Купченко и режиссером Римасом Туминасом над новым спектаклем по пьесе итальянского драматурга Фурио Бордон «Последние луны». Здесь мы играем роли стариков, которых дети определяют в дом престарелых. Глубокая, психологическая, философская пьеса, думаю, тоже не оставит зрителей равнодушными к судьбам героев, к извечным жизненным проблемам.

С удовольствием участвую в федеральной концертной программе — выступаю с поэтическими циклами «Живое русское слово» для отечественных и зарубежных слушателей и каждый раз радуюсь востребованности великих русских поэтов, востребованности общения между народами разных стран. Сужу об этом по поездкам в Англию и Болгарию, Казахстан и Узбекистан, в Прагу и страны Прибалтики.

Так что жизнь продолжается и, подходя к финалу, хочу сказать, что черная полоса вроде бы меняется на белую, хотя и не в чистом ее виде и не только для меня — в искусстве в целом.

Вновь заполняются зрительные залы театров, филармоний, вновь зазвучала классическая музыка, начали открываться художественные выставки не только авангардистского направления, повысился интерес к отечественным фильмам прошлых лет. Редко-редко стали появляться хорошие фильмы. Истинные художественные ценности всегда найдут путь к зрителям, слушателям, хоть и не сразу, но найдут. Люди не могут жить в вакууме бездуховности. Им всегда хочется во что-то верить, видеть доброе и прекрасное. Не получая этого в жизни, в современном искусстве, они поневоле начинают оглядываться назад и с удовольствием смотреть фильмы прошлых лет, слушать классическую музыку, устремляются в музеи на экспонирование произведений старых мастеров.

Правда, как видим, черный цвет не сразу меняется на противоположный. Чернота проступает на белом фоне еще достаточно жирными пятнами и, видимо, не скоро совсем сойдет. Мы все еще на перепутье в ожидании времени, когда наконец обретем стабильность и уверенность в пути, по которому пойдем, уже не оглядываясь и не шарахаясь из стороны в сторону, без крови и разрушений, насилия и беззаконий.

В искусстве тоже еще далеко до его нормального состояния. По-прежнему отечественные кино и театр не могут выбраться из кризиса, во всяком случае, достигнуть того художественного уровня, какой они имели в пору их расцвета. По-прежнему мыльные сериалы на телевидении развращают вкусы широкой зрительской аудитории, а развязные мальчики и девочки почти по всем каналам телевидения непрерывно насаждают юным

меломанам музыкальные опусы исполнителей и групп, не имеющих к искусству никакого отношения. Ну что ж, пройдет и это, как и все наносное, чужеродное, лишенное художественной ценности и хоть какой-то содержательности. Время само отсеет все случайное, надуманное, проходящее.

На этом, пожалуй, и закончу свою несколько затянувшуюся исповедь. Хотя позади уже более полувека работы в театре и кино, но жизнь продолжается, и неизвестно, какие сюрпризы она еще поднесет. К тому же и профессия наша, как мы в том могли уже убедиться, тоже мало предсказуема, не гарантирует ни успеха, ни стабильности. И все же я благодарен судьбе за то, что она привела меня в театр, в актерскую семью, что она дала мне возможность встретиться с моими героями, сыграть сотни судеб, каждая из которых на какое-то время становилась моей собственной.

Счастлив семьей. У меня любимая жена, прекрасные дети. Оба сына уже выбрали свою жизненную стезю. Меня часто спрашивают в этой связи: «Как же так? Вы актер. У вас жена — актриса. У вас благополучная семья. Вам обоим грешно жаловаться на актерскую судьбу. Как принято во многих актерских семьях, дети часто идут по проторенной дорожке, по стопам родителей. А у вас?..» Отвечаю: У нас не так… И старший Александр, и младший Сергей — каждый занимается своим любимым делом.

С самого начала мы с Ириной договорились, что в присутствии детей никогда не будем говорить о своих проблемах. Ни она, ни я не хотели, чтобы они стали артистами.

В нашей труппе девяносто артистов. А сколько могут зрители назвать?.. Десять, пятнадцать?.. А остальные?.. Хотя в театр берут исключительно талантливых, одаренных людей. Но не сыграв ни одной серьезной роли, они увядают, дисквалифицируются. Мы с Ириной на собственном опыте знаем, какая это жестокая и порою злая профессия, и не желали плохого нашим детям, дороже которых у нас на свете никого нет.

Дома у нас все происходит, как у всех нормальных людей. Оставаясь наедине, мы стараемся не говорить о профессии. Все творческие проблемы оставляем за порогом дома, сохраняем свою нервную систему и оберегаем детей от закулисной жизни театра.

Сегодня, оглядываясь назад, могу сказать, что биография, так, как она сложилась, щедро подавала и подает материал для работы, для создания полнокровных, сильных, страстных образов наших современников и героев более отдаленных эпох. Не будь этого духовного багажа, актерская судьба могла бы сложиться иначе, а возможно, не состоялась бы и вовсе. Сегодня мне

кажется, что любая другая, пусть даже более благополучная и ослепительная, жизнь будет просто не моя. Вот поэтому, если бы сейчас спросили, хочу ли себе иной судьбы, твердо ответил бы — нет! Ну, а что до будущего, так его нам не дано предугадать, поэтому, наверное, не стоит и пытаться это делать. Пускай свою жирную заключительную точку поставит жизнь. И опять же — Александр Сергеевич Пушкин:

…Пируйте же, пока еще мы тут!

Заканчивая свое жизнеописание, не могу не сказать слов благодарности журналисту и искусствоведу Ивашневу Виталию Ивановичу. Он помог мне написать эту книгу, за что я ему сердечно признателен.

Приложение

Василий Семенович Лановой родился 16 января 1934 г. в Москве.

В 1954–1957 гг. учился в Училище им. Б. Щукина.

В Театре им. Евг. Вахтангова с 1957 г.

Роли в театре им. Евг. Вахтангова

1957 г. «Большой Кирилл» — Маяковский
1958 г. «Вечная слава» — Бакланов
1958 г. «Идиот» — Очаровательный князь
1958 г. «Гамлет» — Фортинбрас
1958 г. «Ангела» — Ламброс
1958 г. «Одна» — Нефедов
1958 г. «Перед заходом солнца» — Советник
1958 г. «Перед заходом солнца» — Эгмонт
1959 г. «Фома Гордеев» — Адъютант
1959 г. «Горя бояться — счастья не видать» — Солдат
1959 г. «Иркутская история» — Гость на свадьбе
1959 г. «Стряпуха замужем» — Колхозник
1959 г. «Маленькие трагедии» — Гость у Лауры
1960 г. «Шестой этаж» — Жонваль
1962 г. «Алексей Бережной» — Алексей Бережной
1963 г. «Принцесса Турандот» — Калаф
1963 г. «Дундо Марое» — Стража
1963 г. «Маленькие трагедии» — Дон Гуан
1963 г. «Потерянный сын» — Антон
1964 г. «Иркутская история» — Виктор
1964 г. «Филумена Мартурано» — Умберто
1964 г. «Ливень» — Ирмин
1965 г. «Дион» — Клодий
1966 г. «Золушка» — Маркиз Па де Труа
1966 г. «Миллионерша» — Доктор-египтянин
1966 г. «Конармия» — Маяковский
1966 г. «Особо опасная» — Виноградов
1966 г. «Планета надежды» — Павел
1966 г. «Западня» — Лантье
1968 г. «Дети солнца» — Протасов
1969 г. «Коронация» — Николай
1969 г. «Мещанин во дворянстве» — Ковыль
1970 г. «Человек с ружьем» — Самсонов
1971 г. «Антоний и Клеопатра» — Октавий Цезарь

1972 г. «Шаги командора» — А. С. Пушкин
1973 г. «Женщина за зеленой дверью» — Мансур
1974 г. «Из жизни деловой женщины» — Виктор Петрович
1975 г. «Господа Гламбаи»— Зильбербрандт
1975 г. «Фронт» — Огнев
1977 г. «Ожидание» — Паоло Монти
1977 г. «Гибель эскадры» — Мичман Кнорис
1978 г. «Чем люди живы» — Анфимов
1979 г. «Тринадцатый председатель» — Сагадеев
1980 г. «Господа Глембаи» — Леон
1980 г. «Старинные русские водевили» — Роланд («Девушка-гусар»)
1982 г. «Равняется 4-м Франциям» — Шахматов
1983 г. «Чудо Св. Антония» — Антоний (Вечер 100-летия Вахтангова)
1984 г. «Сезон охоты» — Андрей
1985 г. «Три возраста Казановы» — 2-ой Казанова
1985 г. «Мария Тюдор» — Фабиано Фабиани
1987 г. «Брестский мир» — Троцкий
1990 г. «Два часа в Париже» — Ланглюме
1994 г. «Милый лжец» — Бернард Шоу
1997 г. «Лев зимой» — Генри II, король Англии
1999 г. «Посвящение Евы» — Абель Знорко

Роли в кино

1952 г. «Аттестат зрелости» — Листовский
1955 г. «Триста лет тому…» — Поручик Оржельский
1957 г. «Павел Корчагин» — Павел Корчагин
1958 г. «Маяковский начинается так» — Маяковский
1960 г. «Сильнее урагана» — Федор Хмара
1961 г. «Алые паруса» — Капитан Грей
1962 г. «Коллеги» — Максимов
1965 г. «Иду на грозу» — Тулин
1966 г. «Война и мир» — Анатоль Курагин
1967 г. «Анна Каренина» — Вронский
1967 г. «Пароль не нужен» — Чен
1968 г. «Шестое июля» — Дзержинский
1970 г. «Любовь Яровая» — Яровой
1971 г. «Офицеры» — Иван Варавва
1973 г. «Семнадцать мгновений весны» — Карл Вольф
1974 г. «Здравствуйте, доктор» — Саша
1976 г. «Анна и командор» — Командор
1976 г. «Коммунисты» — Маршал Гречко

1976 г. «Дни Турбинных» — Шервинский
1977 г. «Странная женщина» — Андрианов
1980 г. «Петровка, 38» — Костенко
1980 г. «Огарева, 6» — Костенко
1982 г. «Бой на перекрестке» — Дзержинский
1983 г. «Приступить к ликвидации» — Алтунин
1984 г. «Картина» — Уваров
1987 г. «Иду на грозу (Поражение)» — Данкевич
1988 г. «Крестоносцы-2» — Генерал
1988 г. «Барышня-крестьянка» — Берестов (отец)
1990 г. «Бес в ребро» — Чагин
1992 г. «Черный квадрат» — Касарин
1992 г. «Слеза князя тьмы» — Князь тьмы.
1999 г. «Незримый путешественник» — Александр I

Роли на телевидении

1957 г. «Тамань» — Офицер
1958 г. «Дуэнья» — Фернандо
1958 г. «Аэлита» — Гор
1959 г. «Северо-западнее Берлина»
1959 г. «Дорога начинается за горизонтом»
1960 г. «Рыжая Алька» — Анисим
1962 г. «Юность отцов» — Антон
1963 г. «Три тетради» — Сашо
1963 г. «Повесть о молодых супругах» — Сергей
1964 г. «Соучастие в убийстве» — Инспектор Брамел
1967 г. «Солярис» — Крис Кальвин
1970 г. «Тысяча душ» — Калинович
1975 г. «Когда постиг меня судьбины гнев» — Чтец
1978 г. «Венера Ильская» — Чтец
1979 г. «Великая Отечественная» — От автора
1981 г. «Стратегия победы» — От автора
2001 г. «Четыре путешествия Булгакова в Крым» — Ведущий

Премии и награды

1972 г. Премия Московского комсомола за создание героических образов
1980 г. Ленинская премия за озвучивание «Великой Отечественной»
1983 г. Премия КГБ за фильм «Бой на перекрестке»
1984 г. Премия МВД СССР за фильм «Приступить к ликвидации»

1985 г. Звание Народного артиста СССР
1994 г. Орден Дружбы народов
1995 г. Звание профессора кафедры художественного слова в Училище им. Б. Щукина
2001 г. — Орден Почета

Общественные ордена и медали

Орден Андрея Первозванного
Орден Петра Великого II степени
Орден Святого Станислава
Медаль Пушкинская (200 лет)
Медаль Золотая Тютчевская (200 лет)
Медаль Золотая Фортуна (Украина)
Медаль им. В. И. Даля Медаль им. Вернадского (РАН)
Медаль им. С. Вавилова (РАН)

Иллюстрации

Василий Лановой

Отец — Семен Петрович Лановой. Мать — Галина Ивановна — на Украине, в селе Стрымба ее звали Гафуня

С сестрами Людмилой и Валентиной. Всю жизнь вместе

Будущий Калаф и Дон-Жуан — пока ему год с небольшим

Мама со своей сестрой — тетей Марусей

Отец и мать. Всю жизнь вместе. Светлые, добрые, прекрасные люди

Моя жена — Ирина Петровна Купченко — одна из лучших актрис России. И мать наших сыновей Сашки и Сережки

Мама с сыновьями

Больше всего любил отдых с сыновьями — Сережкой и Сашкой

Спорт — постоянное увлечение. Люблю волейбол

Евгений Рубенович Симонов

Великий вахтанговский актер Николай Гриценко

Моя учительница в Щукинском училище — легенда русского театра — Цецилия Львовна Мансурова

Почти 40 лет работал в Театре им. Евг. Вахтангова под руководством Р. Н. и Е. Р. Симоновых

С Игорем Таланкиным — будущим знаменитым кинорежиссером

Сергей Львович Штейн — мой первый учитель. В 13 лет вывел меня на сцену Дворца культуры Автозавода имени Лихачева (тогда завод ЗИС)

«Офицеры». Я — Иван Варрава. Г. Юматов — Трофимов. Этот фильм подарил мне многолетнюю дружбу с прекрасным актером — Георгием Юматовым и замечательной актрисой — Алиной Покровской

Валентин Листовский — «Аттестат зрелости»

Та же роль — Валентина Листовского в кино с Галиной Лякиной

Ламброс — «Ангела»

Алексей Бережной в одноименной пьесе Евг. Симонова

Виктор — «Иркутская история». 1965

Одна из первых ролей — политрук Бакланов — в спектакле «Вечная слава»

Василий Лановой

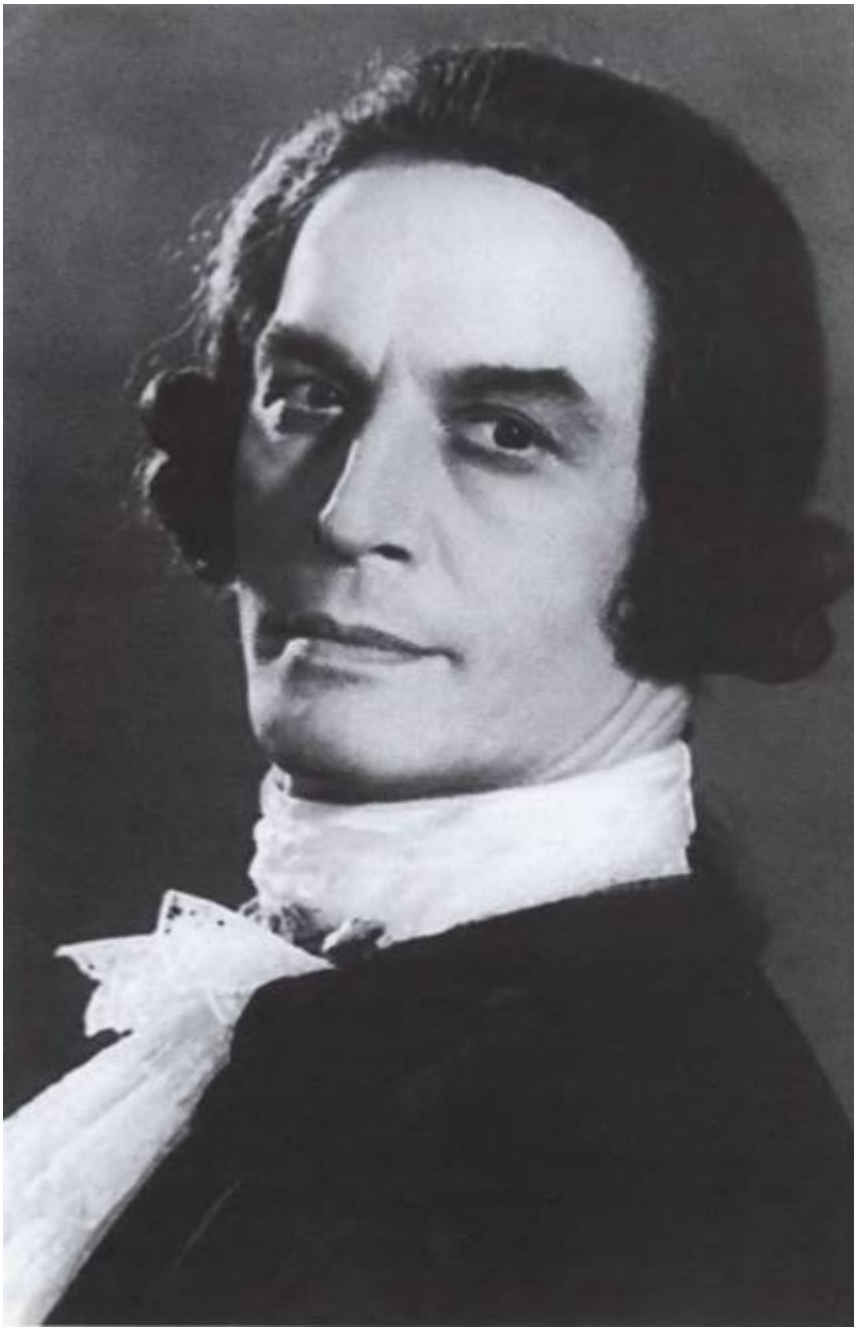
«Мещанин во дворянстве» Мольера

Ковыль «Девушка-гусар». 1980. Я — Роланд. Ольга Чиповская — Габриэль

«Женщина за зеленой дверью» — И. Купченко, В. Лановой

«Фронт» — генерал Огнев

Жонваль — «6 этаж»



Казанова (средний возраст)

Калаф «Принцесса Турандот»

Калаф и Адельма — Людмила Максакова

Калаф и Турандот — Юлия Борисова

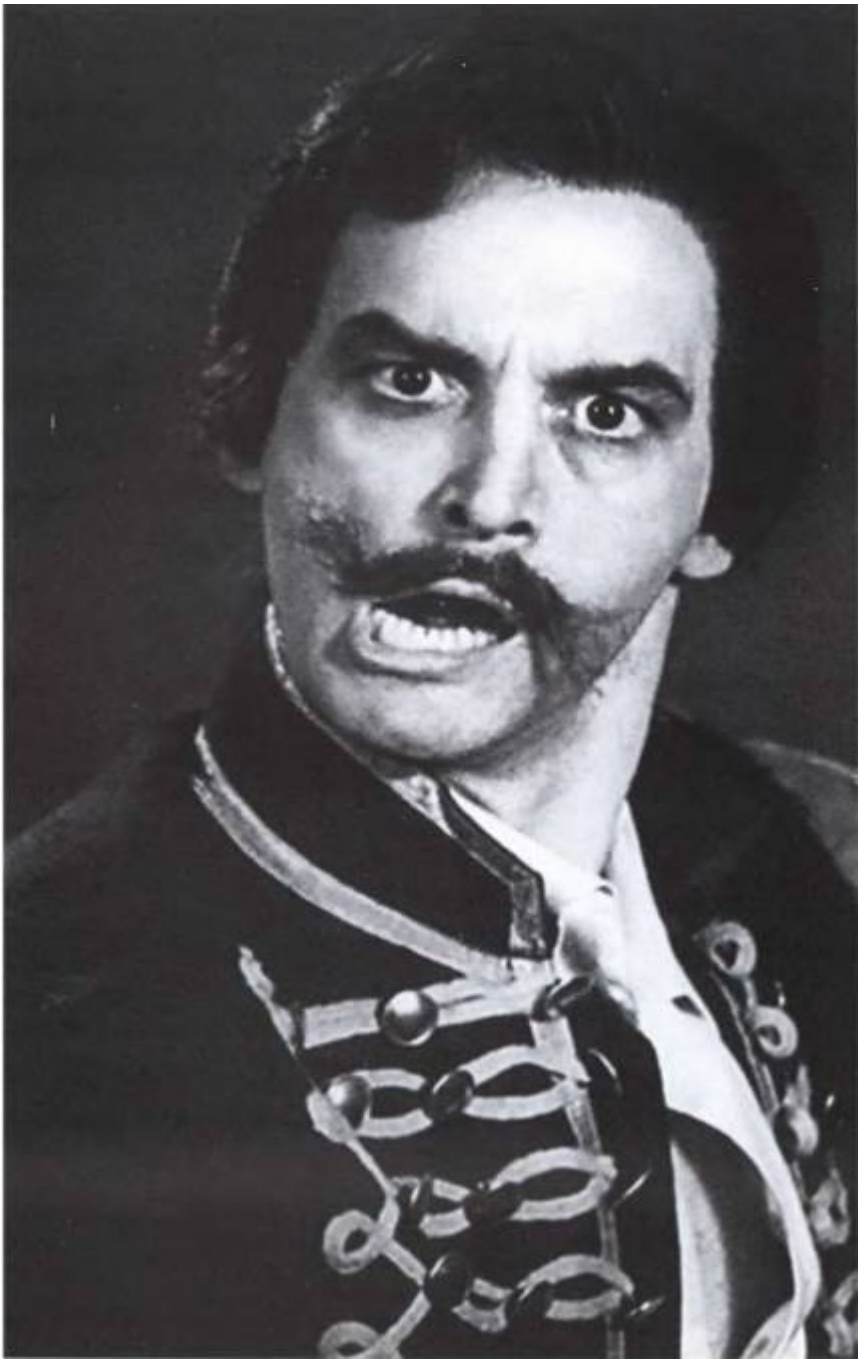
Красивейшая сказка человечества — «Алые паруса» А. Грина

Протасов и одна из самых красивых вахтанговок — Елена Добронравова

Леша Максимов — «Коллеги». Вместе с Василием Ливановым и Олегом Онуфриевым

В кинофильме «Странная женщина». И. Купченко, В. Лановой

Олег Тулин — «Иду на грозу». Моя партнерша — Вика Лепко



Василий Лановой

Василий Лановой

Император Константин Багрянородный — в фильме о закате Византийской империи

Командор — «Анна и Командор». Анна — Алиса Фрейндлих

В спектакле «13 председатель» — Сагадеев. 1979

«Чен — Пароль не нужен». Единственная роль, где меня не узнала мама

Анатоль — «Война и мир». Наташа — Л. Савельева

Анатоль. Долохов — О. Ефремов

Вронский — «Анна Каренина»

Вронский. Первая встреча с Л. Н. Толстым — мучительная и счастливая встреча

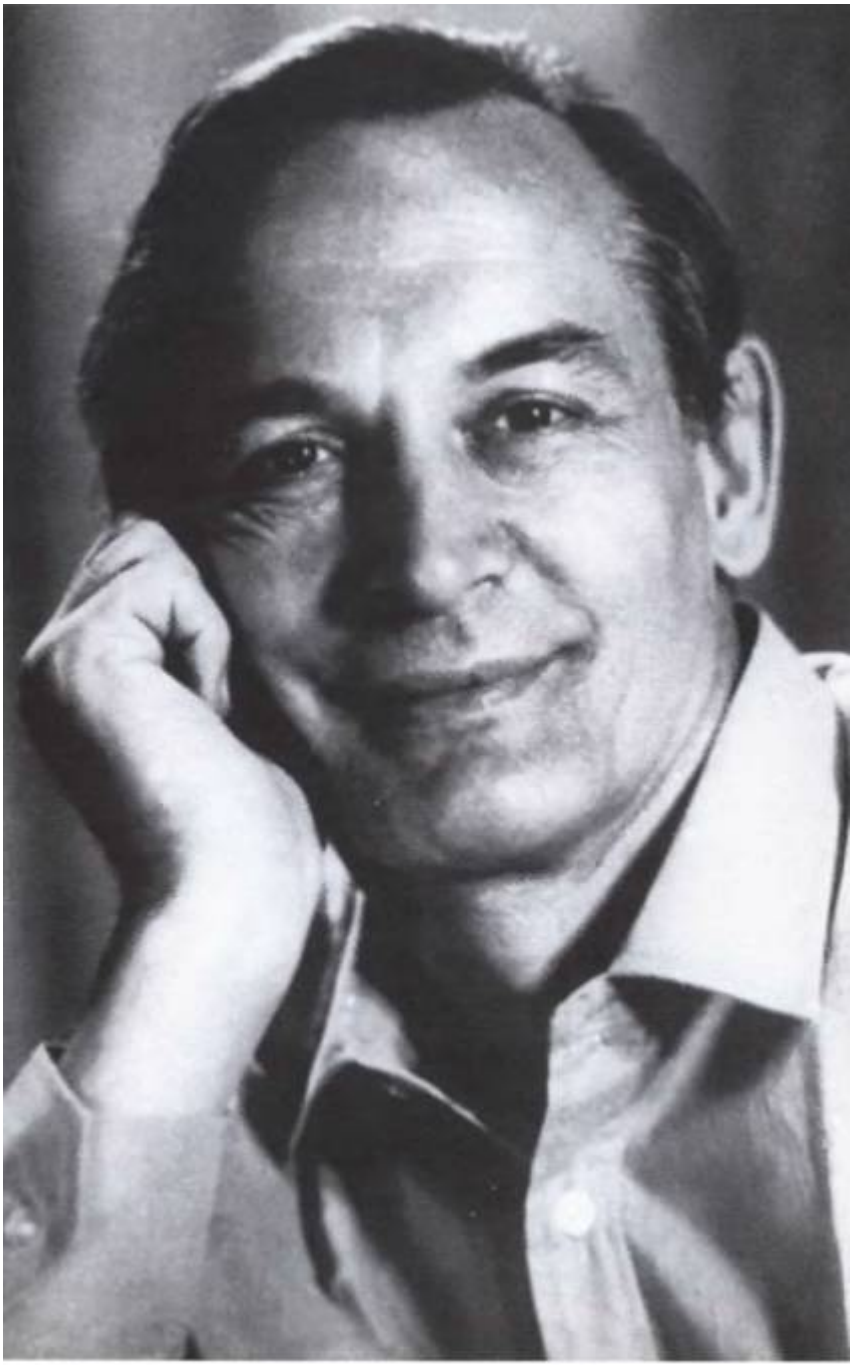
Анна — Т. Самойлова

Цезарь — «Антоний и Клеопатра». Моя любимейшая роль. 1972

Позировать фотографам — тоже умею. Плотникову — привет

Многие годи возглавляю фонд «Армия и культура». Мы бывали во многих горячих точках. Чечня. Стрельбы

Маяковский — «Конармия»



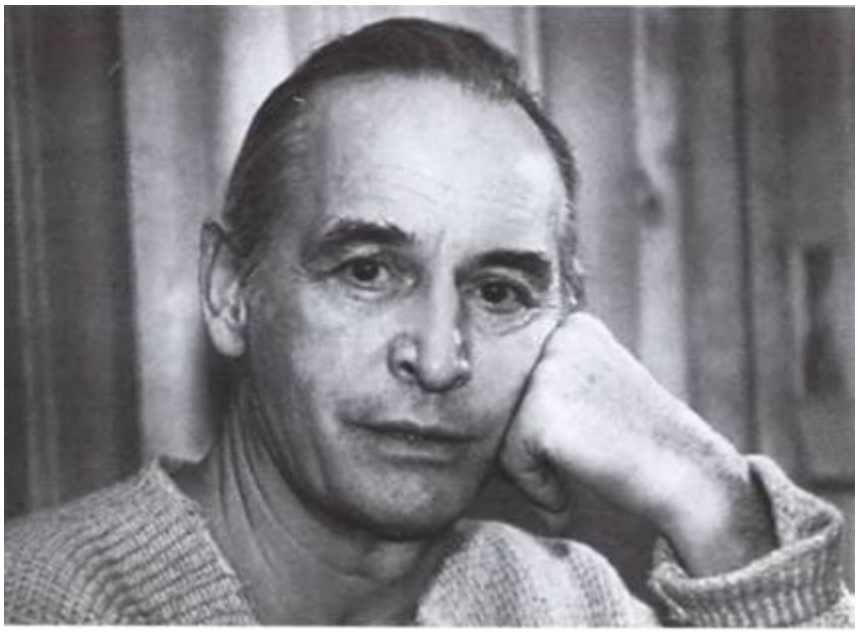
С. Бэлза, В. Павлов, Ю. Саульский, В. Лановой

Новгород. «Державинские чтения». Ведущая — Анечка Шатилова

Госпиталь, у раненых в Ханкале и Гудермесе

Благодарен зрителю

Концерт «Дни Москвы» в Австрии



Летят за днями дни, и каждый час уносит частичку бытия

Озвучание двадцати серий фильма «Великая Отечественная»

Выступление с «Вивальди-оркестром» под управлением Светланы Безродной

С Виктором Павловым на съемках в Турции

Александр I — «Незримый путешественник». Лиз — Алла Демидова

Иван Петрович Берестов — «Барышня-крестьянка»